This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

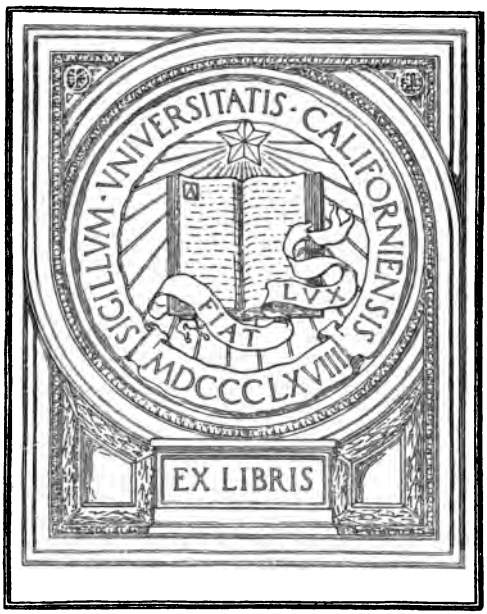
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

UC-NRLF
$B 134 602

· FROM · THE · LIBRARY · OF ·
· KONRAD · BURDACH ·

· FROM · THE · LIBRARY · OF ·
· KONRAD · BURDACH ·



· FROM · THE · LIBRARY · OF ·
· KONRAD · BURDACH ·

Deutsches Theater und Deutsche Schauspielkunst.

Deutsches Theater

und

Deutsche Schauspielkunst.

Von

Adolph L'Arronge.

Berlin 1896.
Concordia Deutsche Verlags-Anstalt.

BURDACH

Alle Rechte,
namentlich das Recht der Ueberſetzung in fremde Sprachen
vorbehalten.

PN2641
L3

Den ehemaligen Mitgliedern

des

Deutschen Theaters zu Berlin

gewidmet

zur Erinnerung an ihren Direktor.

Meine lieben Freunde, denen ich dieses Buch zum Gedenken an mich und an das „Deutsche Theater zu Berlin“ zueigne, Ihr seid heute wohl verstreut in allen deutschen Landen; aber mir ist es in diesem Augenblicke, als sähe ich Euch Alle um mich versammelt, als wartetet Ihr darauf, daß ich zu Euch spreche. Selbst Diejenigen unter Euch, die nur flüchtige Gäste im „Deutschen Theater“ waren, deren Züge mein Gedächtniß verloren hatte, werden lebendig in meiner Erinnerung, treten in deutlicher Erscheinung vor mein Auge, heben mit freundlichem Gruß ihre Hand über die Schar der Angestammten und drängen ihr Gesicht dem meinen zu, als wollten sie sagen: hier bin auch ich; als wollten sie fragen: gilt Deine Widmung auch mir? Ja, meine Lieben! Ich überdenke die Begebnisse am „Deutschen Theater“ — Jahr für Jahr, Tag für Tag; sie reihen sich wie Perlen auf eine Schnur, und wo Perle auf Perle nicht passen will, weil ein Knoten in der Schnur die Annäherung

M342565

ſcheidet, da hilft mein gutes Gedächtnis den Knoten löſen, und ſo wird mir alles klar — bis auf die Stunde. Ich ſehe Euch Alle wieder, ſelbſt die, denen ich in nur kurzer Zwiſchenzeit die Hand zum Willkomm und zum Abſchied reichen mußte.

Nicht leichten Herzens habe ich das „Deutſche Theater“ aufgegeben, und noch heute trübt die glücklichen Bedingungen, unter denen ich meine Muße genießen kann, zuweilen wie ein leichter Schatten der ſehnliche Gedanke an die Stunden der Freude und Befriedigung, die ich in ernſter und fröhlicher Arbeit mit Euch durchlebt habe. Ich will Euch nicht mit Lügen, nicht mit ſentimentaler Umſchreibung der Wahrheit umſchmeicheln; ich weiß ſehr wohl, daß meine Meinung nicht immer die Eure war, daß Einige von Euch mir wohl ein Weilchen gegrollt haben, wenn ich nicht that wie ſie wollten, ſondern das, was ich für das Richtige hielt. Aber all' dieſe kleinen Differenzen ergaben ſich doch nur aus perſönlichen Anſprüchen und Widerſprüchen und auch nur da, wo das Verhältnis vom Schauſpieler zum Direktor in Frage kam; rein menſchlich haben wir immer in friedlichem und freundſchaftlichem Verkehr zueinander gehalten, und Ihr habt mir Eure Sympathie und Anhänglichkeit vielfach und in herzlichſter Weiſe dargethan. Und niemals ſind Differenzen zwiſchen uns aufgekommen in unſerem Zuſammenwirken auf der Bühne, als Regiſſeur war ich Euch immer ein willkommener Freund und Ratgeber, nie haben meine

Weisungen Widerspruch von Euch erfahren; und wenn Ihr, wie ich nicht zweifle, gerne zugebt, von mir gelernt zu haben, so gebe ich nicht minder gerne zu, daß meine Kraft durch Eure Unterstützung gewachsen ist. Die Rückerinnerung an dieses gemeinsame freudige und gedeihliche Wirken und Schaffen im Dienste einer schönen Kunst, die für uns der Inhalt des Lebens ist, das ist es, was sich zuweilen wie ein Sehnen zwischen die Tage meiner Muße drängt und was mir den Gedanken gegeben hat, Euch, meine Freunde, dieses Buch über deutsches Theater und deutsche Schauspielkunst als ein Zeichen meiner Dankbarkeit zuzueignen.

Ihr werdet manches in diesen Blättern finden, was Ihr von mir schon früher gehört habt — auf den Proben oder in vertraulichen Gesprächen; so namentlich werdet Ihr Euch in dem Abschnitt über die Regisseure meiner Worte erinnern, und nicht blos das, Ihr werdet mir auch zuerkennen, daß das, was ich über die Regiekunst am Theater sage, nicht etwa nur theoretische Kritik ist, sondern das Ergebnis einer durch eigne Thätigkeit erprobten praktischen Erfahrung. Die Jüngeren unter Euch, die, nur mit ihrem schönen Talent und fröhlichem Eifer ausgerüstet, ihren Einzug in das „Deutsche Theater“ nahmen, haben sich voller Zuversicht meiner Führung anvertraut und haben es, so hoffe ich, nie zu bereuen gehabt. Können sich doch manche von ihnen heute mit Stolz neben die Besten ihrer Kunst stellen! Und haben doch auch

Künstlerinnen und Künstler von bewährtem Namen und Ruf, wie Hedwig Niemann, Anna Haverland, Siegwart Friedmann, Josef Kainz, Georg Engels, Gustav Kadelburg, Hermann Nissen und viele Andere durch unermüdlichen Fleiß auf den Proben erwiesen, daß die Schauspielkunst selbst demjenigen, der längst das Handwerksmäßige überwunden, in jeder neuen Rolle eine neue Aufgabe stellt, welcher man nur mit ernstlicher Arbeit und Ueberlegung beikommen kann, wenn man in seinem Berufe edleren Zielen zustrebt und sich nicht mit der handwerksmäßigen Routine begnügen will.

Soll die Aufführung eines Schauspiels in ihrer Wirkung eine reine und vollkommene sein, so ist es nötig, daß ein Theater für alle Rollen die möglichst beste Besetzung wählt. Das „Deutsche Theater" ist in seinem Bestreben, dieser Aufgabe nahe zu kommen, anfänglich zuweilen zu weit gegangen, indem es auch Rollen, die auf Grund ihrer Bedeutung im Stück gar nicht in besonders auffallende Beachtung gerückt sein sollen, durch namhafte Künstler besetzt und dadurch die Aufmerksamkeit des Publikums auf unwichtige Nebendinge gelenkt hat. Das kann eine Schädigung des Stückes und noch mehr eine Schädigung des betreffenden darstellenden Künstlers bedeuten, weil man im Hinblick auf seine Autorität mehr von ihm verlangt, als er durch die Repräsentation einer unwichtigen Rolle zu geben vermag. Wir haben diesen Fehler

später wohl eingesehen und vermieden; immerhin aber habe ich es mir zur Aufgabe dienen lassen, jedes Stück, auch in seinen Nebenrollen, so gut zu besetzen als es mir die vorhandenen Kräfte erlaubten. Ich habe hierbei in erster Reihe die Eigenart und individuelle Begabung meiner Schauspieler in Ansehung gebracht, und so ist es denn, wie Ihr Euch vielleicht mit Unmut erinnern werdet, gar oft vorgekommen, daß nicht jedem in einem Stücke diejenige Rolle zugetheilt wurde, die ihm die wünschenswerte schien. Jedes große Theater braucht einige Schauspieler, deren wenig beneidenswertes Los es bleibt, immer die minder dankbaren Rollen spielen zu müssen; und deren Klagen über schlechte Beschäftigung habe ich sehr wohl verstanden, namentlich wenn es junge strebsame Leute waren. Einerseits habe ich Euch, wie Ihr jungen Mißvergnügten wohl noch im Gedächtnis habt, mit dem Trost abzuspeisen gesucht: „es giebt keine schlechten Rollen, es giebt nur schlechte Schauspieler". Das ist auch — cum grano salis — richtig. Andererseits aber habe ich mich auch immer auf den Proben bemüht, auch den weniger dankbaren Rollen etwas Interessantes abzugewinnen und habe es durch meine Beihilfe oft dahin gebracht, daß Ihr selber zu dem Studium der Rolle Anregung und von Publikum und Kritik Anerkennung dafür fandet.

Die Erinnerung an das Zusammenwirken mit Euch auf der Bühne, die Erinnerung an unsere Proben,

die wohl an keinem andern Theater ernster und gewissenhafter genommen werden konnten, sind, wie ich Euch schon eingangs gesagt habe, für mich eine sprudelnde Quelle freudiger Genugthuung. Freilich waren manchmal unsere Proben bei der Einstudierung eines neuen Stückes unsere einzige Freude, der einzige Lohn unserer Mühen; denn wir wurden bei der ersten Aufführung belehrt, daß wir uns getäuscht hatten, daß unser Mühen einer verlorenen Sache gegolten hatte. Aber das hat uns niemals abgehalten, am nächsten Tage eine neue Probe mit demselben Eifer zu beginnen.

Und wie Ihr immer willig gewesen seid, meine Einwendungen und Vorschläge zn beachten und ihnen zu folgen, wie Ihr nie ermüdet seid, ein und dieselbe Scene wieder und immer wieder zu probieren, oft nichts weiter als diese eine Scene an einem ganzen Vormittag! Wie Ihr es sogar übel, fast strafend vermerktet, wenn ich einmal, mißlaunig durch ein Aergernis im Bureau, auf die Probe kam und Euch stillschweigend ohne Unterbrechung probieren und agieren ließ! Wie Mehltau über Blätter legte sich eine Verstimmung auf Eure Laune. „Warum sagt denn der Alte nichts?“ flüsterte einer dem andern zu, bis endlich ein Sprecher vor mich hintrat (gewöhnlich Freund Kadelburg) und ganz entrüstet fragte: „Was ist denn los, Direktor? Das ist doch keine Probe?!“ Und wie Ihr dann wieder voll Humor bei der Sache

wart, wenn Ihr mich zum Lachen und zur Teilnahme gezwungen hattet!

Wahrlich, meine Lieben, es ist nur eine Schuld, die ich abtrage, wenn ich Euch hiermit vor der Oeffentlichkeit meinen Dank zolle.

An wie viele kleinen Einzelheiten erinnere ich mich, die den gemessenen Ernst einer Probe zuweilen mit wohlthuender Heiterkeit unterbrachen! Wer sollte es auch von Otto Sommerstorff erwarten, der den Percy, den Wetter von Strahl und andere ritterliche Helden mit Ernst und Würde probierte und dann plötzlich eine meiner sachlichen Anmerkungen mit einem Kalauer illustrierte, wie ich ihn so schlimm mir nicht in meinen jugendlichsten Possensünden erlaubt hätte!

Oder wenn Max Pohl, nachdem wir wohl ein Dutzend Proben vom Hamlet hinter uns hatten und ich noch immer einen großen Teil des Vormittags brauchte, um mit Agnes Sorma als Ophelia die Wahnsinnsscene zu studieren, bescheiden an mich herantrat und sagte: „Herr Direktor entschuldigen, ich bin der König Claudius und habe in diesem Akte allerdings auch zu thun; aber ich möchte doch höflichst gebeten haben, inzwischen, bis der Wahnsinn Opheliens unheilbar feststeht, nebenan im Keller frühstücken zu dürfen?“ —

Gustav Kadelburg war auf den Proben einer der Eifrigsten und Gewissenhaftesten, aber es fehlte ihm vollständig an Auffassungsvermögen dafür, daß er,

wenn eine Probe beispielsweise um 10 Uhr angesetzt war, um diese Zeit auch hätte auf der Bühne erscheinen müssen. Er kam immer zu spät. Und welche Entschuldigungsgründe er dann vorbrachte! Er bedurfte ihrer so viele, daß er selbst die alltäglichsten, uns aus der Schule her noch erinnerlichen, nicht außer Kurs setzen durfte. Die Uhr ging nach, schreckliche Migräne („ich weiß wirklich nicht, ob ich heute Abend werde spielen können!"), der Droschkengaul war gestürzt, die Brücke war aufgezogen, (es gab gar keine aufgezogenen Brücken mehr!), und dann: das Glatteis, das mußte oft herhalten. Er hinkte, der Arme, und nahm für den Unfall allen Ernstes Beileidsbezeugungen entgegen. Aber als er gar eines Abends zu seiner Scene in „Faust's Tod" zu spät kam, welche Entschuldigung hatte er dafür bereit? Man denke sich: er war verhaftet worden, ein Schutzmann auf der Straße hatte ihn gezwungen, ihm auf die Polizeiwache zu folgen! „Warum? Was ist geschehen? So sprechen Sie doch?" — „Ich kann nicht — heute nicht — morgen!" — Während der ganzen schlaflosen Nacht fragte ich mich immerwährend: Was kann nur Kadelburg verbrochen haben? Ich konnte den Morgen und die Probe gar nicht erwarten. Endlich! Da kam er. „Nun? nun?" „Es war ein Irrtum — glücklicherweise! Aber die Aufregung — der Schreck — Sie begreifen?" — Wirklich, der Aermste sah noch ganz blaß aus. Und er war zu der heutigen Probe, während er sonst immer wenigstens zwanzig

Minuten zu spät kam, nur zehn Minuten zu spät gekommen! Dieses auffallende Anzeichen von Absicht zur Besserung machte mich verstummen, erfüllte mich sogar mit einer gewissen Rührung. Aber Kadelburg ist kein Freund von Rührung, vom nächsten Tage ab hielt er wieder regelmäßig seine zwanzig Minuten Verspätung ein.

Und wissen Sie wohl noch, meine liebe Freundin Niemann, in welche Verzweiflung mich manchmal Ihr nervöser Lachreiz versetzt hat? Ihnen brauchte nur Engels oder sonst ein gefälliger Kollege das geeignete Gesicht zu zeigen und Sie mußten lachen, lachen, auch wenn Sie sich in einer schwer ernsten Situation des Stückes befanden; und dieses Lachen kam immer wieder, auch wenn Sie sich zwangen, es zu unterdrücken. Mit all' der Rücksicht, die man einer Dame und einer Künstlerin von Ihrem Range schuldig ist, stellte ich Sie zur Rede, vermahnte Sie höflichst und bat Sie, doch mehr Gewalt über sich zu üben. Sie antworteten mir ganz zerknirscht: „Lieber Direktor, ich ärgre mich ja selber so sehr über meine Thorheit, aber wenn mich das Lachen überkommt, dann giebt es kein Halten, ich kann es nicht unterdrücken. Sie haben ganz recht, mich zu schelten, aber wenn Sie das so höflich thun, hilft es nichts; sein Sie einmal recht grob zu mir, vielleicht kann ich mich dann bezwingen." — Und da kam es wieder — bei der Probe eines sentimentalen rührseligen Stückes. Ich weiß nicht, ob Engels wieder der Attentäter war, aber in dem Moment, wo Ihre Thränen

fließen sollten, stopften Sie sich plötzlich das Taschentuch, anstatt es vor die Augen zu drücken, in den Mund und schüttelten sich vor Lachen. Da sprang ich zornig von meinem Stuhl auf und schrie Ihnen zu: „Frau Niemann, wenn Sie nicht aufhören zu lachen, werde ich Sie in Strafe nehmen!“ Sie sahen mich ganz verblüfft an, das Lachen verstummte, und Sie vergossen die vorgeschriebenen Thränen.

Nehmt es nicht krumm, meine lieben Freunde, daß ich unsere Coulissengeheimnisse ausplaudre; mich stimmt die Erinnerung daran so fröhlich, und ich denke, auch Ihr werdet lächeln, wenn ich Euch die kleinen Geschichten ins Gedächtnis zurückrufe. Sie, mein lieber Engels, waren in der That fast immer der Schuldige, wenn in unerlaubter Weise gelacht wurde, und ich habe Ihnen das nur deshalb zu gut gehalten, weil auch so viel erlaubtes Lachen auf Ihre Rechnung kam; aber ganz ungerupft lasse ich Sie jetzt doch nicht los. Sie wissen, es war eine Eigentümlichkeit von mir, ein sehr genaues und gewissenhaftes Lernen der Rollen zu verlangen, und es bereitete mir ein Vergnügen, wenn Ihr schon auf der ersten Probe möglichst viel von Euren Rollen wußtet, weil sich dann freier probieren ließ. Sie konnten diesem meinem Vergnügen nie das rechte Verständnis abgewinnen, aber Sie kamen, wenn auch zögernd, meinem Wunsche nach. Um Ihren Eifer anzustacheln rief ich auf der zweiten oder dritten Probe unserer

Souffleuse, die Ihnen so gern behilflich war, zu: „Sein Sie nicht so laut, Frau Weinholz, Herr Engels braucht Sie nicht, der kann seine Rolle.“ Darauf traf mich ein Blick aus Ihren wunderbaren Augen, der wohl sagen sollte: ist das ernst gemeint? Aber Sie erzählten uns nunmehr wirklich ohne Souffleuse eine ganze Menge Dinge, die so ungefähr in den Rahmen des Stückes, das wir eben probierten, hätten passen können; bis endlich der Moment kam, wo sich die Kollegen schon freudig lächelnd hinter ihnen versammelt hatten und ich Ihnen zurief: „Aber Engels?!“ Dann traten Sie dicht vor mich heran und hielten mit der ernstesten Miene über den Charakter oder den Wortlaut Ihrer Rolle einen Speech, ungefähr folgendermaßen: „Pardon, Direktor, in meiner Rolle steht an dieser Stelle „jedoch“; ganz gewiß, es steht „jedoch“ da. „Jedoch“ ist ja allerdings gleichbedeutend mit „aber“, wenigstens in sehr vielen Fällen, jedenfalls ist „jedoch“ hier kein Fehler; aber wenn Sie „aber“ lieber hören als „jedoch“, so kann ich auch „aber“ sagen. Aber daraus dürfen Sie nicht den Schluß ziehen, daß ich „jedoch“ gesagt hätte, weil ich nicht wüßte —“ — Wenn ich Sie hätte aussprechen lassen, wäre das Stück nie zur Aufführung gekommen; ich schnitt also Ihren Speech damit ab, daß ich der Souffleuse gestattete, Ihnen zu souffleieren — morgen würden Sie es gewiß nicht mehr nötig haben. Und so war es auch in den meisten Fällen. Wenn Sie

auch Ihre Rollen ein wenig später lernten als Andere, mein lieber Engels, so war es mir doch immer eine große Freude, Sie in diesen Rollen wachsen und oft über die Bedeutung derselben hinauswachsen zu sehen. Sie sind nicht nur der erste Komiker der deutschen Bühne, Sie sind auch ein Künstler, dem die Natur eine genialische Begabung geschenkt hat wie nur Wenigen.

So könnte ich von Vielen noch Vieles erzählen, wenn ich nicht fürchten müßte, daß meine Vorrede derselbe Vorwurf treffen könnte wie meine Hamlet-Proben: König Claudius will auch seine Scene probieren; oder deutlicher: man will wissen, was ich über deutsches Theater und deutsche Schauspielkunst zu sagen habe.

Also nehmen wir Abschied. Die meisten von Euch sind noch jung oder stehen in der kräftigen Mitte des Lebens, sie haben noch Hoffnungen, Aussichten, Thaten vor sich. Ich habe vor wenig Tagen mein achtundfünfzigstes Lebensjahr angetreten, ich muß mich wohl für den Rest, der mir noch beschieden ist, mit Erinnerungen begnügen. Meine Wünsche begleiten Eure Wege! Lebt wohl und bewahrt ein treuliches Gedenken Eurem „Alten".

Berlin, im März 1896.

Deutſches Theater und Deutſche Schauſpielkunſt.

I.

Die Theaterfreiheit.

Wenn man nach einem Ziele ausgezogen ist in blinder hastender Eile, nicht achtend der Wegweiser und Merkmale auf der Straße, um sich endlich bewußt zu werden, daß man wohl schon längst das ersehnte Ziel hinter sich gelassen habe, dann giebt es nur einen guten Rat: umkehren, auf's Neue suchen und bedächtig des Weges achten.

Im Oktober des Jahres 1881 habe ich in der Monatsschrift „Nord und Süd" unter dem Titel „das Theater und die Gewerbefreiheit" meine Ansichten über das damalige Theaterwesen in Deutschland ausgesprochen und habe als Ursache der Uebelstände, welche ich zu erkennen glaubte, die Ausdehnung der Gewerbefreiheit auf das Theater bezeichnet.

Mein Mahnruf von damals ist ungehört verhallt.

Inzwischen sind fünfzehn Jahre ins Land gegangen, ich habe meine Erfahrungen und meine Kenntnisse des Theaterwesens sehr bereichert, habe mich selbst

thatkräftig bemüht, der deutschen Schauspielkunst eine würdige Heimstätte zu bereiten und will es nunmehr noch einmal versuchen, der Kunst, die ich so sehr liebe und welcher mein ganzes Leben gedient hat, bessere Pflege und besseren Schutz zu erbitten, als sie jetzt genießt.

Ich werde die sehr betrüblichen Zustände unserer Theater ohne Uebertreibung schildern, aber auch ohne Schminke.

Vor dem Jahre 1870 war in Deutschland die Leitung eines Theaters von der Erteilung einer polizeilichen Konzession abhängig, und zwar einer Konzession, die nur für das bestimmte Theater erteilt wurde und gleichzeitig die Grenzen feststellte, innerhalb welcher sich der Spielplan des betreffenden Theaters bewegen durfte. Es gab damals Privilegien. So z. B. stand in Berlin das Recht, Aufführungen von ernsten Schauspielen zu veranstalten, insonders von den Werken unserer klassischen Meister, nur dem königlichen Schauspielhause zu; in der freien Reichsstadt Hamburg mußte das vortrefflich geleitete Thalia-Theater sich den Privilegien des dortigen Stadttheaters unterordnen; und ebenso war es in anderen Städten. Aber diese Ausnahmsrechte oder Vorrechte regelten nicht blos die Kompetenzen der Theater untereinander, sie schützten auch die Theater als solche; denn bei allen anderen öffentlichen Schaustellungen war Alles, was nur den Anschein einer theatralischen Aufführung hatte, ver-

boten: im Circus waren weder Ballets noch Aufzüge erlaubt, sogar in den Bier- und Singhallen durften Couplets nicht im Kostüm vorgetragen werden.

Die Privilegien wurden mit Einführung der Gewerbefreiheit aufgehoben. Wenn nach dem neuen Gesetz auch die polizeiliche Erlaubnis zum Gewerbebetrieb eines Theaters einzuholen und die Erteilung dieser Erlaubnis auch an gewisse, die Qualitäten des Nachsuchenden betreffende, Bedingungen geknüpft war, so wurde einerseits diese fragliche Prüfung doch nur sehr oberflächlich geübt und bot andererseits auch keine dauernde Garantie. Diese Garantie fehlt selbst dann, wenn — wie in der letzten Zeit öfters geschehen — die Vorschriften des Gesetzes strenger gehandhabt werden; denn wer heute im Besitz der Mittel zur Führung eines Theaters ist, kann dieselben durch irgend einen Zufall morgen schon verloren haben. Und außerdem ist die einmal erteilte Erlaubnis zum Gewerbebetrieb eines Theaters ein, durch das ganze deutsche Reich gültiger Wanderschein, und die Qualitäten des Theaterleiters, welche in der einen Stadt, für das eine Theater, entsprechend gewesen sein mögen, sind vielleicht für eine andere Stadt und ein anderes Theater ganz unzureichend. Um diesem letztgenannten Mißverhältnis zu steuern, hat der Bundesrat eine Novelle zur Gewerbeordnung eingebracht, nach welcher für jede Stadt und für jedes Theater um eine besondere Erlaubnis nachgesucht werden soll.

Wie traten nun die Segnungen der Gewerbefreiheit für das Theater in die Erscheinung? Zunächst wurden überall neue Schauspielhäuser gegründet und in Betrieb gesetzt. In den letzten Jahren vor Einführung der Gewerbefreiheit weisen die Bühnen-Almanache ungefähr 270 deutsche Theater nach, und zwar eingerechnet der ungefähr 100 deutschen Theater im Auslande, d. h. in Oesterreich, in der Schweiz, in Rußland und Amerika. Die Anzahl der deutschen Theater im Auslande hat sich im Laufe der letzten 25 Jahre nur um ein Geringes vermehrt; dagegen wurden in Deutschland schon im Jahre 1870, dem ersten Jahre der neuen Ordnung, ungefähr 90 neue Theater begründet, welche sich obendrein nur auf die Staaten des damaligen norddeutschen Bundes vertheilten. Die außerdem fast in jeder Stadt erstandenen Rauch- oder Spezialitäten-Theater und die sogenannten Tingeltangel habe ich nicht mitgezählt, aber gerade diese niedrigste aller Kunstgattungen (wenn hier von einer Kunst überhaupt die Rede sein kann) machte sich die Theaterfreiheit am meisten zu Nutzen. Jedoch auch die Zahl der wirklichen Theater wuchs immer mehr und mehr an, so daß wir statt der früheren 200 Theater im deutschen Reiche heute deren ungefähr 600 zählen.

Die Aufhebung des Konzessionszwanges, die Einführung der Gewerbefreiheit wurde damals für das Theater wie die Morgenröte eines neuen Tages ge-

prieſen, die aufgeſtiegen war, um mit goldiger Wärme der bisher eingekerkerten dramatiſchen Kunſt ein kräftiger blühendes, aufſtrebendes Leben zu bereiten. Dieſe Morgenſonne lockte zunächſt, zahlreich wie Pilze, die Theatergebäude aus der Erde; ſie ſtieg höher und legte ſtrahlenden Glanz auf die Scheitel der neuen Bühnenleiter, welche alle mit Triumphatormiene an ihr Schild ſchlugen und reinſte und edelſte Pflege der Kunſt als ihr Ziel ausposaunten; und ihre belebende Wärme drang in tauſende von jungen Herzen männlichen nnd weiblichen Geſchlechts, weckte den bis dahin im Winterſchlaf in ihnen verſchloſſenen Beruf zur Kunſt, und trieb Scharen von Männlein und Weiblein in den Dienſt der dramatiſchen Muſe.

So lange das Theater noch unter dem Zeichen der Konzeſſionen und Privilegien ſtand, ſo lange die Eröffnung eines neuen Theaters zunächſt von Erwägungen über die Bedürfnisfrage abhängig war, d. h. ſo lange es noch verhältnismäßig wenig Theater in Deutſchland gab, war es gar nicht leicht, als Schauſpieler ein Unterkommen zu finden; und noch ſchwieriger war es, ſelbſt für talentvolle Schauſpieler, an einem größeren Theater ein feſtes Engagement zu erlangen. Aus dieſem Grunde und weil in allen Kreiſen ein Vorurteil gegen den Schauſpielerſtand herrſchte, hatte faſt jeder junge Menſch, der ſich dem Theater widmen wollte, einen harten Kampf mit ſeiner Familie zu beſtehen, einen Kampf, der nicht ſelten zur

Ausstoßung aus der Familie führte. Daher mag es denn auch wohl gekommen sein, daß früher so viele Theaterangehörige einen falschen Namen führten. Diese an und für sich unschuldige Falschmeldung, aus Zwang geboren, hat sich durch die Eitelkeit, einen möglichst wohlklingenden Namen tragen zu wollen, später zu einer albernen Gewohnheit ausgewachsen, und ich schieße nicht gar weit am Ziele vorbei, wenn ich sage, daß sich heute mancher Mime blos deshalb Schulze nennt, weil ihm sein Familiennamen Müller zu gewöhnlich klingt; er würde umgekehrt den Müller vorziehen, wenn sein Vater zufällig Schulze hieße.

Da nun die Verhältnisse früher so lagen, daß die Theaterlaufbahn sehr oft verbunden war mit Kampf gegen Vorurteil, Widerstand seitens der nächsten Angehörigen, daß die Aussichten, in dieser Laufbahn bald zu einem Ziele zu gelangen, gar nicht sehr hoffnungsreiche waren, daß man sich im Gegenteil auf ein Leben voll Sorgen und auf eine, zunächst wenigstens, nur kümmerliche Existenz gefaßt machen mußte: so war es ja sehr erklärlich, daß sich damals dem Theater zumeist nur solche jungen Leute zuwandten, die eine treibende Kraft zum Widerstand stärkte, die, im Vertrauen auf ihre Begabung und Ausdauer, vor Enttäuschung und Entbehrung nicht zurückschreckten, weil sie in dem Beruf als Schauspieler das Glück und die Befriedigung ihres Lebens zu finden hofften. Wie anders nach der Theaterfreiheit! Die zahlreichen

neuen Schauspielhäuser waren da, und damit sie ihrer Bestimmung übergeben werden konnten, mußte Umschau nach darstellenden Künstlern gehalten werden. Die meisten guten Schauspieler waren natürlich an die bestehenden größeren Theater durch Verträge gebunden. Freilich gelang es, Einzelne durch große Versprechungen zu verlocken und für die neuen Unternehmungen zu gewinnen; zunächst aber leuchtete die neue Sonne in die versteckten Winkel, wo die sogenannten Verkannten saßen, denen bisher nur Protektion, Glück und so weiter gefehlt hatte. Nun war die Bahn frei, die Privilegien hatten aufgehört, nun sollte das deutsche Publikum erkennen, wieviel künstlerische Kraft und Größe durch die seitherige Beschränkung niedergehalten worden war! Allein, der neuen Theater waren so viele, man konnte doch auch nicht blos mit den bisher verkannten Veteranen der Kunst den Kampf eröffnen, nein, es mußte vor allem junger Nachwuchs geschaffen werden.

Und der fand sich überraschend schnell. Warum auch nicht? Die Ausübung der Schauspielkunst ist doch nicht schwer? Wenn man nur die Handgriffe kennt — es ist so leicht wie lügen, sagt Hamlet. Dann erzeugte die Theaterfreiheit ja auch unzählige Lehrer und Lehrerinnen, die dramatischen Unterricht erteilten, je nach dem Anwert ihres Namens für sehr bescheidene, oder auch sehr hohe Preise. Diejenigen Schüler, die größere Mittel besaßen, bedurften längerer

Zeit zum Studium; diejenigen, welche nur wenig aufzuweisen hatten, wurden in kürzerer Zeit vorbereitet. Zurückgewiesen wurde Keiner. Aus allen Kreisen wandte man sich dem Theater zu, und Alle, bei denen die Vorbedingungen nur einigermaßen günstige waren, fanden Aufnahme und schnellen Verdienst. Jünglinge, die noch vor wenig Monaten die Schulbank gedrückt oder auf einer Hochschule der Studien beflissen waren, junge Kaufleute und Andere, die noch vor kurzer Zeit den Seifenschaum geschlagen hatten, waren plötzlich Künstler. Wer gerade Beine hatte und einen schwarzen Anzug mit leidlichem Anstand zu tragen wußte, war jugendlicher Liebhaber mit einer monatlichen Gage von 150 bis 200 Mark; ein jugendlich schlankes Mädchen, das bis dahin sein Leben kümmerlich mit Schere und Nadel gefristet und als einzige Aussicht das ihm gegenüber liegende Dachfenster hatte, trat als Liebhaberin auf die Bühne und machte durch ihre sympathische Erscheinung und unter dem Nimbus der „Kunst“ schnell ihr Glück; und ein hübsches kleines Stumpfnäschen mit einem kleinen niedlichen Stimmchen war sofort Soubrette. Und reichte das kleine Stimmchen für eine größere Bühne nicht aus, nun dann blieben ja die vielen Nikotin-Theater und Tingeltangel noch übrig, welche für ein Coupletchen, keck vorgetragen, sehr hohe Gagen zahlten. So ist das gesellschaftliche Vorurteil gegen das Theater sehr bald praktischen Erwägungen gewichen, und heute zählt es schon zu

den Ausnahmen, wenn in einer Familie nicht irgend ein Mitglied derselben der Bühne angehört.

Ich erinnere mich einer kleinen Scene aus einer alten Posse, die ich niemals habe aufführen lassen; ich möchte mir erlauben, diese Scene hier einzufügen.

Emilie und Amalie, zwei Mädchen von hübscher Gestalt und hübschen Gesichtszügen, begegnen sich auf der Straße.

„Na, Mile, Du hast Dir ja so fein gemacht? Wo willst Du denn hin?“

„Ich gehe zu die Matroni-Brennnessel.“

„Wer ist denn das?“

„Die kennst Du nicht? Das war 'ne sehr berühmte Künstlerin; jetzt hat sie's nicht mehr nötig und giebt blos Stunden.“

„Was machst Du denn bei Die?“

„Na, ich lerne Schauspieler.“

„Ach, mach' keinen Spaß?!“

„Wieso denn?“

„Hast Du denn Talent zu so was?“

„Warum denn nicht? Ich habe mir immer für Kunst interessirt, für Karlowa'n schwärme ich geradezu.“ (Karlowa war der damalige jugendliche Liebhaber am königlichen Schauspielhause.)

„Aber so'n Studium kostet doch viel Geld?“

„Bewahre! ein Thaler die Stunde. Meine Mutter hat mit ihr Erspartes rausgerückt, sie sieht es ein, daß bei's Theater heute die beste Karriere

ist. Und die Matroni sagt, wenn ich zwanzig Stunden genommen habe, denn verschafft sie mir ein Engagement. Ihr Mann ist bei die Zeitung und sehr gefürchtet, der kennt alle Direktoren und Agenten, der sorgt dafür, daß ich gleich wo ankomme."

„Das wäre freilich ein Glück!"

„Herrjeh! mach' es doch ebenso. Die Matroni sagt, wenn ein Mädchen heutzutage hübsch ist und nicht gar zu sehr auf den Kopf gefallen, denn muß sie bei's Theater ihr Glück machen. Na, die 60 Thaler wirst Du doch zusammenbringen?"

„Das wohl, aber —"

„Sei nicht dämlich, Male, geh' zu die Matroni-Brennnessel, die macht was aus Dir."

„Was lernst Du denn für Rollen?"

„Die Backfische eignen sich nicht vor mir, die Matroni meint, dazu hätte ich zu viel Figur und Organ; die Backfische haben wir bei Seite gelegt, wir sind jetzt bei die Jungfrau angelangt. „Mein ist der Helm, und mich gehört er zu." Es ist ja nicht leicht, aber es macht Spaß, Du wirst schon sehen. Adieu, Male."

„Adieu, Mile." — —

Diese Scene, für eine Posse bestimmt, ist zwar in etwas grellen Farben aufgetragen; die Verhältnisse aber, die sie treffen soll, sind heute noch dieselben wie damals.

Zu den Zeiten der Theaterbeschränkungen weist der Almanach etwa 5000 Bühnenangehörige nach, von

denen damals schon sehr viele sehr oft engagementslos das Land durchzogen; heute zählen wir mehr als 15000 Bühnenangehörige, was in Anbetracht der vielen neu erstandenen Theater gar nicht so unangemessen erscheinen sollte; aber die Not der Schauspieler ist heute nicht minder groß denn früher. Wie erklärt sich nun dieser scheinbar ungerechtfertigte Notstand? Sehr einfach, — das Rechenexempel war falsch. Es ist nicht wahr, daß wir so viel neue Theater nötig hatten; wahr ist nur, daß das Theater durch die Beschränkungen und Privilegien, welche ihm auferlegt waren, an einer fortschrittlichen Bewegung behindert wurde. Durch Ausdehnung der Gewerbefreiheit auf das Theater wurde demselben allerdings für eine freie Entfaltung offene Bahn gelassen, und der erste Anlauf der Konkurrenten, welche in die Bahn traten, wurde mit einer Siegeshoffnung genommen, als wäre eine Enttäuschung gar nicht möglich gewesen. Neue Häuser, behaglich und geschmackvoll eingerichtet; die besten Schauspieler, die zu haben waren, wenn auch zu ungewohnt hohen Gagen; die erfolgreichsten Novitäten, wenn sie auch nur mit großen Geldopfern zu erwerben waren; daneben Aufführungen klassischer Dramen — kurz, es fehlte nichts zu einem verlockenden Programm. Nur eines fehlte: das Publikum. Die neuen Bühnenleiter, die gewiß alle mit einem hohen Begriff von ihrem Kunstverständnis, daneben aber auch mit der Hoffnung auf reichlichen Geldgewinn an's Werk ge-

gangen waren, mußten sehr bald die Erfahrung machen, daß sie sich in ihrer Rechnung getäuscht hatten.

Die größte Hoffnung setzte man auf die klassischen Meisterwerke, sie sollten Gemeingut des deutschen Volkes werden und nicht mehr blos einzelnen privilegierten Theatern zur Ausbeute dienen. So wurden denn auch die meisten Theater mit der Iphigenie auf Tauris oder sonst einem weihevollen Drama eröffnet; schwungvolle Prologe, in denen viel Schönes und Gutes versprochen wurde, gingen voraus. Die Aufführungen von großen Dramen aber, selbst der wertvollsten unserer Literatur, fanden im Publikum gar keine oder nur sehr geringe Teilnahme. — (Ich muß hier einschalten, daß ich einstweilen nicht von Berlin und anderen Hauptstädten spreche, ich habe zunächst die zahlreichen Theater in der Provinz im Auge; die Theaterverhältnisse in Berlin sind ganz eigener Art, darauf werde ich später zurückkommen.) — Ich sagte also, die Aufführungen der klassischen Dramen fanden im Publikum keine Teilnahme; und das ist sehr erklärlich. Diese Aufführungen in den neuen Theatern waren nicht nur nicht besser als in den älteren, im Gegenteil, sie waren viel schlechter.

Eine künstlerische Inscenirung, eine würdige Ausgestaltung des äußeren Schauplatzes der klassischen Dramen war längst nicht mehr üblich bei den Theatern. Die Werke unserer großen Dichter dienten nur als Lückenbüßer, als Einschiebsel für die den Abonnenten

zu gewährenden Vorstellungen, vielleicht auch als Aushängeschild für den ernsten Kunstsinn des Bühnenleiters, zumeist aber als Gelegenheitsstücke, in denen sich dieser oder jener gastirende Virtuose in einer Hauptrolle präsentieren konnte. Mit wenigen, ungenügenden Proben, kaum, daß die Rollen notdürftig memoriert waren, ohne dem Geist der Dichtung irgendwie Rechnung zu tragen, wurden diese Werke abgehaspelt und nicht blos in den neuen und kleineren Theatern, sondern — es ist beschämend, es eingestehen zu müssen — auch in den durch Privilegien bis dahin geschützten, größeren Theatern. Das klassische Drama war das Aschenbrödel der dramatischen Literatur geworden.

Die großen Theater suchten seit Anfang der siebenziger Jahre ihren Schwerpunkt in der Oper. Richard Wagner, der damals seinen Siegeszug über die deutschen Bühnen nahm, stand im Vordergrund der Theaterinteressen; der Einfluß dieses Meisters und Regenerators der Oper ist von Jahr zu Jahr mächtig gewachsen, so daß er heute die Opernbühne fast allein beherrscht. Er hat die melodischen Italiener, die lustigen Franzosen, Meyerbeer und andere Größen, einstweilen verdrängt; nur einzelne erfolgreiche Opern aus früherer Zeit, wie „Margarethe" von Gounod, „Carmen" von Bizet u. s. w., erscheinen zuweilen noch auf dem Repertoire, so daß eigentlich nur der ewig junge Mozart übrig bleibt, welcher neben dem gewaltigen Schöpfer des neuen musikalischen Dramas

nicht von der Bühne gewichen ist. Dazu kamen dann die großen materiellen Erfolge aus neuerer Zeit, welche Mascagni, Leoncavallo und Humperdinck der Opernbühne gebracht haben, so daß in den Theatern, wo Oper und Schauspiel unter einem Dache hausen mußten, das Schauspiel immer mehr als Stiefkind behandelt, sogar mißhandelt wurde. Und so ist es geblieben bis zum heutigen Tage. Nicht einmal den Raum zu den nötigen Proben überläßt man dem Schauspiel, — die Oper braucht die Bühne, heißt es, und die Schauspieler werden in einen kleinen Saal verwiesen, wo sie ohne Dekorationen und Requisiten, ohne Komparserie und ohne die Vertreter der kleineren Rollen probieren müssen; denn die Komparserie bildet der Opernchor und die kleinen Rollen werden ebenfalls mit Choristen besetzt — und der Chor ist in der Opernprobe beschäftigt. Erst auf der letzten Probe, die man dem Schauspiel — aber auch nicht immer! — in Gnaden auf der Bühne verstattet, müssen Dekorationen, Möbel, Requisiten zusammengesucht, müssen murrende Bürger, klagende Mädchen und die Sprecher der kleinen Rollen einexerziert werden, und dann geht an demselben Abend die Haupt- und Staatsaktion vor sich — meist nicht viel anders als eine Improvisation auf gut' Glück! Man glaube nicht, daß ich übertreibe, ich habe eine langjährige Erfahrung, ich habe ein Auge und ein Herz für das Theater und bin oft Zeuge so unwürdiger Vorgänge gewesen. Ich will hier nur ein Beispiel erzählen.

Es ist etwa zehn Jahre her, ich befand mich in Geschäften in einer der größten Städte des Reiches. Ich hatte auch mit dem Direktor des dortigen ersten Theaters eine geschäftliche Angelegenheit zu besprechen und hatte mich zu einer Unterredung in seinem Theaterbureau eingefunden. Dieses Theater gewährt auch Oper und Schauspiel zugleich Obdach; natürlich dominierte auch hier, wie überall, die Oper. Durch die plötzliche Erkrankung eines Mitgliedes war die Abänderung des bereits ausgegebenen Wochenspielplans notwendig geworden, und der Direktor hatte für den zweitfolgenden Tag die Aufführung eines großen Dramas angesetzt; wenn ich nicht sehr irre, war es die Verschwörung des Fiesko. Der Regisseur, ein praktisch erfahrener Theatermann und gebildeter Herr, trat in das Bureau, und nun entspann sich zwischen ihm und dem kunstsinnigen Bühnenleiter folgendes Gespräch:

„Herr Direktor, zu meinem Erstaunen erfahre ich soeben, daß Sie für übermorgen den Fiesko angesetzt haben?"

„Ja. Was weiter"?

„Die Vorstellung ist unmöglich."

„Warum?"

„Die Rollen sind erst vor einigen Tagen verteilt worden, mehrere der größeren Rollen sind überhaupt neu, noch gar nicht gespielt, die Herrschaften könnten ja nicht einmal oberflächlich den Text inne haben."

„Bedauere, ich habe die Vorstellung bereits annonciert.“

„Aber wir könnten ja kaum eine ordentliche Probe zu stande bringen?“

„Das ist Ihre Sache.“

„Eben, weil es meine Sache ist, erkläre ich Ihnen: es geht nicht.“

„Und ich sage Ihnen, es muß gehen, die Vorstellung ist übermorgen.“

„Aber Herr Direktor —“

„Guten Morgen, ich habe jetzt anderweitige Geschäfte. — Guten Morgen!“

Ein energischer Fingerzeig nach der Thür — der Regisseur verschwand — die Aufführung fand statt.

Diese Scene ist so typisch, daß sie sich — vielleicht etwas weniger brutal und mit einigen Varianten — in zehn, zwanzig, dreißig — in wer weiß wie vielen! — anderen Theatern auch abgespielt haben könnte!

Daß die Opernaufführungen thatsächlich überall mehr Anziehungskraft auf das Publikum ausübten wie die des Schauspiels ist leicht erklärlich. Abgesehen davon, daß man viel mehr Zeit und Sorgfalt auf die Einstudierung der Opern verwandte, waren die Opernaufführungen auch schon deshalb bessere, weil Diejenigen, die darin mitwirkten, gewissen Ansprüchen in jedem Falle gerecht werden mußten. Denn während die Theaterfreiheit Vielen eine schnelle Unterkunft bot, die zur Ausübung der Schauspielkunst gar keine

Berechtigung hatten, die sich weder durch individuelle Begabung noch durch Intelligenz und Bildung auszeichneten, ja nicht einmal durch besondere äußere Vorzüge, mußten dagegen doch Diejenigen, die sich der Oper widmen wollten, wenigstens eine Vorbedingung erfüllen: sie mußten im Besitz einer Stimme sein, womöglich einer schönen Stimme, und mußten außerdem Studien machen, die Stimme gebrauchen zu lernen, d. h. sie mußten zu singen lernen. Wenn dann die Darstellung in der Oper auch manches zu wünschen übrig läßt, das Publikum hat doch immerhin einen musikalischen Genuß Wo aber bleibt der Genuß im Schauspiel, wenn mittelmäßige oder vielleicht ganz unzureichende Kräfte, denen man nicht einmal Zeit zu den notwendigsten Vorbereitungen läßt, dem Dichter Gewalt anthun müssen?

Und wenn also an den größeren Theatern verfahren wurde, die reiche Mittel, eine gesicherte Existenz, oft auch erheblichen Gewinn haben, an welchen die besseren Schauspieler engagiert und durch jahrelang währende Kontrakte aneinander gewöhnt sind, — ein sehr hoch zu schätzender Vorteil! — wie darf man sich wundern, daß die kleineren neuen Theater, die weniger gute Schauspieler besaßen, die, nur ein Produkt der freigegebenen Konkurrenz, ohne Kunstinteresse, nur auf Spekulation gegründet waren, und deren Mittel meist gar nicht ausreichten, um irgendwelche materiellen Verluste zu ertragen, — wie darf man sich

wundern, daß dieſe Theater ſofort erlahmten, als das Publikum ihren Aufführungen klaſſiſcher Dramen kein Intereſſe ſchenkte? Sie hatten die Dramen von Schiller, Goethe, Leſſing u. ſ. w. für zugkräftige Novitäten erachtet. Das waren ſie nun freilich nicht mehr. Die Deutſchen lieben und verehren ihre großen Dichter wie keine andere Nation, ihre Werke ſind uns ein heiliges Vermächtnis, das gleich hoch gehalten wird in der Schule, am häuslichen Herd, wie in der Studierſtube. Ein deutſches Publikum iſt überall da zu finden, wo es durch die Aufführung ſeiner ihm lieb gewordenen Dichtwerke angeregt und erbaut wird; wo dieſe Aufführungen gleichgültig laſſen oder gar verletzen, da bleibt das Publikum aus. Die Bühnenleiter allerdings ſuchten den Grund für den ſchlechten Theaterbeſuch nicht in ihren ſchlechten Aufführungen, ſondern in der ſoeben geborenen jungen Theaterfreiheit. „Wir genießen keinen Schutz mehr," lautete der Klageruf, „die Rauchtheater, die Ballets im Cirkus, die Tingeltangeleien entziehen den eigentlichen Theatern das Publikum."

Freilich, ganz Deutſchland war in kurzer Zeit von den Nikotinbuden (wie man ſie verächtlich nannte) überſchwemmt, und alle hatten großen Zulauf. Man fand es ſehr ergötzlich, bei Bier und Taback Komödie ſpielen zu ſehen. Anfangs wurden dort ſogar größere Stücke aufgeführt, ſpäter beſchränkte man ſich auf luſtige Einakter, bis auch dieſe ſchwanden und nur

noch die pikanten Couplets übrig blieben. Das Pikante dieser Couplets steigerte sich immer mehr und wuchs bis zur unverblümten Zote an, die jetzt, damit die Ungezogenheiten doch nicht allgemein verständlich sind, meist von Französinnen, Engländerinnen und Amerikanerinnen vorgetragen werden. Statt der Komödie, der man sich allmälig entwöhnt hatte, traten als Ersatz zu den Couplets die sogenannten Spezialitäten: das Trapez, das Reck, das Drahtseil, die Jongleure, tanzende, musizierende und grunzende Tiere — groß und klein, vom Elefanten bis zum Ferkel. Das Programm eines modernen großen Tingeltangels bietet immer Neues, Buntes, oft Interessantes und Staunenswertes. Von allen Nationen strömen sie zusammen — die schönen, kühnen und geschickten Gestalten und produzieren ihre Kunstfertigkeit; und alles wird zu einem sehr bescheidenen Eintrittspreis geboten. Soll das Publikum da nicht herbeieilen, um seine Neugierde zu befriedigen?

Zu allen Zeiten hat es immer mehr Neugierige und Schaulustige gegeben als Solche, welche die Befriedigung eines Kunstinteresses suchen; das war so und wird auch immer so bleiben. Aber ich behaupte, daß dem Theater für ernste und würdige Aufgaben die Unterstützung des Publikums nicht mangeln würde, wenn jene Aufgaben sich einer würdigen Erfüllung und Ausführung rühmen könnten. Aber kann man es dem Arzt, dem Juristen, dem Lehrer und anderen

gebildeten Leuten einer Provinzialstadt, die ihre Klassiker lieben und beinahe auswendig wissen, verargen, wenn sie sich ihre Dichter nicht von mittelmäßigen Schauspielern, die kaum ihre Rollen gelernt haben, verstümmeln und verleiden lassen wollen? Und wieviel wird hier gesündigt! Wie kann der gewöhnliche Mann Interesse für eine dramatische Dichtung gewinnen, wenn ihm der meist historische Schauplatz derselben nicht anschaulich gemacht wird? wenn ihm die gedanken- und bilderreiche Sprache nicht so zu Ohren klingt, daß er sie versteht? wenn er die Stimmung, den Sinn, den Geist der Dichtung gar nicht begreift? Und das alles nicht etwa, weil es ihm an dem nötigen Verständnis mangelt, sondern den Andern da unten auf der Bühne, die sich bunte Lappen anziehen aus verschiedenen Jahrhunderten, die sich die Gesichter verschminken, sich unbeholfen bewegen und oft nicht einmal richtig Deutsch reden, geschweige denn Verse sprechen können. Auf solche Vorwürfe antwortet der Theaterdirektor gewöhnlich: „es giebt zu wenig gute Schauspieler und die wenigen, die etwa zu haben wären, verlangen zu viel, ich kann sie nicht bezahlen, ich muß mich daher mit Anfängern behelfen.“ Und das ist richtig. Aber diese Anfänger!

Es ist merkwürdig, wie oft es selbst wissenschaftlich und gesellschaftlich gebildeten Leuten schwer wird, nur das Handwerksmäßige auf der Bühne zu erlernen, geschweige denn, daß sie der Kunst mächtig würden,

zu überzeugen, zu erwärmen und zu begeistern; oft ist es für einen gebildeten und strebsamen jungen Mann das einzige Resultat, zu dem er sich nach Ueberwindung aller Schwierigkeiten auf der Bühne durchringt, daß er sich eine korrekte Haltung aneignet, dabei aber immer kalt läßt, und daß er im Publikum und in den Tagesblättern als einziges Lob mit der banalen Phrase abgespeist wird: er verdirbt doch keine Rolle. Und nun gar die große Masse, welche zum Theater läuft ohne jede innere Berechtigung, nur um schnell Unterkommen und Verdienst zu finden, oder noch schlimmer, um die sogenannte Kunst als Deckmantel zu gebrauchen, der einen leichtfertigen Lebenswandel legitimieren soll! Diejenigen aber unter ihnen, die nur etwas Talent und Begabung mitbringen, kommen bald zu einer bevorzugten Stellung, welche weit hinausgeht über das Maß ihrer Bedeutung. Wie das Bessere der Feind des Guten ist, so ist das Mittelmäßige neben dem Unbrauchbaren von zwei Uebeln das kleinere.

Während früher, wie in jedem anderen Beruf, der Schauspieler seine Schul- und Lehrzeit bei kleineren Theatern durchmachen mußte, bevor er darauf Anspruch erheben konnte, an einer größeren Bühne eine Stellung zu finden, braucht heute nur unter der Ueberzahl von Nichtigkeiten ein kleines Talent in irgend einem noch so unbedeutenden Städtchen aufzutauchen — sofort wird die Wundermähr aus den

kleinen heimatlichen Journalen von den großen Zeitungen übernommen — (jede Zeitung hat ja jetzt ihre besondere Theater-Rubrik) — und gleich sind sämmtliche Theateragenten und eine Anzahl von Bühnenleitern zur Stelle, um sich in der Erwerbung des eben aufblitzenden Sternchens zu überbieten. Ich, der ich sehr viel gereist bin und fast alle großen und kleinen Theater in Deutschland und Oesterreich ziemlich genau kenne, habe mich oft genug persönlich von solchem Auktionsschwindel überzeugen können, und wäre, während ich auf die Jagd nach Talenten ausging, gewiß manchmal im Hintertreffen geblieben, wenn ich mir nicht den Luxus hoher Gagen hätte leisten können und wenn nicht fast immer der große Ruf, dessen sich das „Deutsche Theater zu Berlin" überall erfreute, andere Anerbietungen in den Schatten gestellt hätte.

Eines Falles erinnere ich mich jedoch, in welchem der Ruf des „Deutschen Theaters" gar nicht zu meinen Gunsten in die Wagschale fiel. Es war in einer Provinzialstadt, der Direktor des Theaters war ein sehr strebsamer und fleißiger Mann; große Gagen zu zahlen erlaubten ihm die Verhältnisse nicht, er mußte sich, wie so Viele, meist mit Anfängern behelfen. Diesmal hatte er Glück gehabt, namentlich unter den Damen war eine, die, obzwar noch total Anfängerin und ganz unbeholfen auf der Bühne, entschieden Begabung verriet und sich außerdem durch eine sehr

ſchöne Erſcheinung auszeichnete. Ich fragte die Dame, deren erſtes Engagement dies war, ob ſie hier noch länger gebunden ſei. „Gott ſei Dank, nein!“ antwortete ſie. „Hier bleibe ich auch unter keiner Bedingung.“ — „Warum nicht?“ fragte ich. — „Unſer Direktor iſt ja ein Kunſt-Auguſt, der will immerzu Proben machen, das paßt mir nicht. — Sie wollen mir doch nicht etwa einen Antrag machen?“ fuhr ſie fort. „Thun Sie's lieber nicht, denn zu Ihnen ginge ich ſchon gar nicht, da käme ich ja aus dem Regen in die Traufe.“ — „Haben Sie ſich denn ſchon nach einem andern Engagement umgeſehen?“ erlaubte ich mir noch zu fragen. Mit einem mitleidigen Achſelzucken antwortete die Dame mir: „Ach, lieber Direktor, ich habe ſo viele glänzende Anträge, mir fällt die Wahl ſchwer.“ Damit drehte ſie mir ſtolz den Rücken.

Mit mir zugleich befanden ſich zwei Theater-Agenten in jener Stadt. Die Anfängerin, von der ich eben erzählte, war im folgenden Jahre an einem ſehr großen Theater mit einer ſehr großen Gage engagiert und befindet ſich nun ſchon ſeit geraumer Zeit an einem unſerer erſten Theater als eine Schauſpielerin, die ich — um mit Shakeſpeare zu reden — habe ſpielen ſehen und von Andern preiſen hören, und zwar höchlich.

Man ſollte doch aber annehmen dürfen, daß junge Talente, nachdem ſie an eine größere und beſſere Bühne gelangt waren, in ihrer Entwicklung raſch

vorwärts geschritten wären, oder sich gar zu einer Leuchte der Kunst ausgewachsen hätten? Leider ist auch das nur selten der Fall. Viele, bei denen wirklich Talent vorhanden, kommen schon nach kurzer Zeit zu einem gewissen Stillstand, verfallen in Manier und effekthaschende Aeußerlichkeit und verlieren ganz das Bestreben, sich fortzubilden, weil sie sich überschätzen.

Eine sehr bekannte und leider sehr zutreffende Theater-Anekdote kursiert über einen aus Oesterreich gebürtigen Opernsänger, der eine herrliche Baßstimme besaß, dieselbe aber garnicht zu gebrauchen wußte. Seine Freunde brachten die Mittel zusammen, daß er bei einem berühmten Lehrer Gesangsunterricht nehmen konnte. Nach einem Jahre kehrte der Sänger zurück, und als seine Kollegen ihn fragten, ob er etwas Tüchtiges gelernt habe, antwortete der gemütliche Herr: „Na, g'lernt hab i nix, aber arragant bin i g'worden."

So manches Talent ist, bevor es noch in dem heimatlichen warmen Nährboden feste Wurzeln geschlagen, frühzeitig in ferne spröde Erde verpflanzt worden. Dort fehlte ihm die Kraft und der Widerstand zum Gedeihen. Der Stamm schoß wohl in die Höhe, die Zweige trugen Blätter; aber die Früchte —? Sie waren klein und kümmerlich und fielen ab vor der Reife.

G'lernt hab i nix, aber arragant bin i g'worden! —

Der Schauspieler neigt mehr wie andere Menschenkinder zur Selbstverherrlichung, schon deshalb, weil er

allabendlich über den ihm gespendeten Beifall persönlich quittiert, obgleich dieser Beifall nicht selten nur dem Dichtwerk gilt, und weil er, wenn er das Glück hat, in hervorragenden Rollen beschäftigt zu werden, immer in den Zeitungen sein Lob liest. Publikum und Kritik im allgemeinen verfallen oft in den Fehler, den Schauspieler mit der Rolle zu verwechseln, d. h. sie stehen unter dem Eindruck, daß er eine gute Rolle spielt, aber das ist doch nicht dasselbe wie eine Rolle gut spielen; ebenso ist es umgekehrt der Fall, daß der Schauspieler, welcher immer die undankbaren Rollen spielt, bald mißliebig wird und ungerechtes Urteil erfährt. Daß aber so manches Talent, welches berechtigte Hoffnungen weckte und auch von ehrlichem Streben erfüllt ist, dennoch keine Fortschritte macht, liegt daran, daß den jungen Schauspielern meistens eine verständige und bildende Leitung fehlt; es mangeln dem deutschen Theater auch die guten Regisseure.

II.

Die Regisseure.

Die Kunst der Herren Regisseure, die sich heute an den deutschen Theatern eines gewissen Rufes erfreuen, besteht oft nur darin, daß sie den Geschmack und die Geschicklichkeit eines guten Tapezierers besitzen. Sie wissen die Zimmer und sonst einen Schauplatz auf der Bühne mit allerlei kleinem Zubehör anzufüllen, spielen viel mit Sonnenlicht und Mondscheinbeleuchtung und arrangieren — wie man das so nennt — alles sehr „stimmungsvoll".

Wenn es auch zunächst die Aufgabe des Regisseurs ist, die Aeußerlichkeiten auf der Bühne festzustellen, den Rahmen, innerhalb dessen sich die Komödie abspielen soll, entsprechend zu gestalten — eine sehr wichtige Aufgabe, über die ich mich später des Näheren auslassen werde — so muß es doch vor allem sein Bestreben sein, den Schauspielern den Inhalt und die Stimmung der Dichtung klar zu machen, sie in der Auffassung und Wiedergabe ihrer Rollen, je nach Be-

dürfnis, zu unterstützen, sie anzuregen und ihnen, wenn nötig, thatkräftig behilflich zu sein. Wohl gemerkt, der Regisseur soll nicht die Eigenart des Schauspielers unterdrücken wollen, im Gegenteil, er muß einer solchen Rechnung tragen, namentlich bei Besetzung der Rollen; er darf auch nicht den Einwurf und die Auffassung eines verständigen und gebildeten Schauspielers (und deren giebt es sehr viele!) hochmütig abweisen, er kann sich einer etwa gegenteiligen Auffassung sogar sehr gut unterordnen, wenn sie an und für sich verständig ist und ihm das Gesammtbild nicht stört oder zerreißt. Der Regisseur soll den Schauspielern auf der Bühne keine literarischen Vorlesungen halten; es ist auch nicht nötig, daß er, um mit seiner Bildung zu prunken, ganze Abschnitte aus dem Konversations-Lexikon auswendig lernt und den Schauspielern vorträgt. Und das geschieht. Ich kenne einen Regisseur an einem ersten deutschen Theater, dessen Gedächtnis allerdings nicht zuverlässig ist und der sich deshalb die Notizen aus dem Lexikon auf seine Manschetten schreibt und abliest. Die Bildung, welche sich der Regisseur aus den Nachschlagebüchern holt, dürfte doch wohl nicht immer ausreichen, die kann ihn sehr leicht in die Gefahr bringen, sich lächerlich zu machen. Das aber darf nicht sein, der Regisseur will immer respektirt sein, und wenn er daher den Schauspielern nichts zu sagen weiß, oder sich nicht getraut, ihnen etwas zu sagen, dann sucht er die Beweiskraft seiner Autorität

darin, daß er auf die Theaterarbeiter ſchimpft und die Choriſten anſchreit. Noch ein Beiſpiel! Der Regiſſeur eines ebenfalls erſten Theaters, über deſſen Unſchuld in Bezug auf die Bedeutung von Fremdwörtern die niedlichſten Anekdoten im Umlauf ſind, ſitzt auf ſeinem Stuhl, und die Probe zu Julius Cäſar beginnt. Die Tribunen Flavius und Marullus treten auf und Flavius ſagt zu einem Haufen von Bürgern: „Packt Euch nach Haus, ihr Tagediebe.“ Da ſpringt der Regiſſeur von ſeinem Stuhl auf und ruft mit Aufbietung ſeiner ganzen Lungenkraft verſchiedene Male: „halt! halt!“ ſodaß das ganze Perſonal auf die Bühne ſtürmt, um zu erfahren, was geſchehen ſei. Der Regiſſeur ſtreicht die Haare aus der Stirn, mißt mit ſtolzen Blicken die erſtaunten Künſtler, wirft ſich in Poſitur und fährt dann fort: „Ich ſagte halt, meine Herrſchaften, denn ſo kommen wir nicht weiter, es fehlt jedes geiſtige „Fludium“. Alſo: Rom — eine Straße — überhaupt — Cäſar! Bitte, nun noch einmal! Man kann ſich denken, wie die Probe weiter verlief. Jeder Einwurf, welchen der Regiſſeur machte, wurde von den Schauſpielern entweder verlacht oder mit Proteſt zurückgewieſen.

Und endlich noch eine kleine harmloſe Geſchichte aus einem Provinzial-Theater, die nur illuſtrieren ſoll, was die Herren unter Regie verſtehen.

Es handelt ſich um die erſte Probe eines Stückes, welches zur Zeit der franzöſiſchen Revolution ſpielt.

Der Regiſſeur hat ſeinen Platz eingenommen, er klingelt, der Vorhang hebt ſich. In der erſten Scene ſagt er nichts, in der zweiten ſagt er ebenfalls nichts; unter dieſer nachſichtigen und milden Leitung ſpielen ſich noch einige andere Scenen ab. Da ertönt hinter den Couliſſen ein Lärm, der immer mehr und mehr anwächſt. Anfangs hört der milde Herr ruhig zu und ſchüttelt nur den Kopf, endlich aber wird es ihm doch zu arg, er ſpringt zornig in die Höhe und ruft mit einer Stentorſtimme: „Ruhe dahinten, Ruhe! Inſpizient, ſchreiben Sie die Lärmenden zur Beſtrafung auf.“ Der Inſpizient tritt aus den Couliſſen auf die Bühne und ſagt: „Entſchuldigen, das iſt ja die Revolution?“ — „Ah ſo, die Revolution? antwortet der Regiſſeur. „Na, dann mag's hingehen.“

Trotz alledem will ich nicht behaupten, daß es an den deutſchen Theatern nicht Männer von Bildung und Geſchmack gäbe, Männer, welche der Stellung eines Regiſſeurs wohl gerecht werden könnten. Die meiſten Regiſſeure aber ſind zugleich auch als Schauſpieler engagirt, und das iſt ſchon deswegen nicht gut, weil eine ſolche Doppelſtellung immer zu eiferſüchtigen Häkeleien Anlaß giebt; oder die Herren Bühnenleiter führen ſelber die Regie, allerdings ſehr oft ohne jede Befähigung und nur in Anmaßung ihrer direktorialen Würde. Und wenn es nun auch Männer giebt, von allgemein wiſſenſchaftlicher Bildung, von literariſchem Feingefühl, von dramaturgiſcher Urteils-

kraft und freudigem Interesse für das Theater, wo finden sie die Schule, um das zu lernen, was die praktische Bühne verlangt? um zu lernen, wie man den meist unfertigen Schauspielern nicht blos das, was sie spielen, nein, auch wie sie es spielen sollen, klar macht? wie man dem Schauspieler behilflich sein kann, für das, was er darstellen soll, auch den entsprechenden Ausdruck zu finden? Und wie sehr kann ein Regisseur den Schauspieler unterstützen und fördern! Das richtige Wort, eine bestimmte Bewegung, der Einschnitt durch eine Pause, das Antreiben und Verklingenlassen der Stimme, ein Niedersitzen oder Erheben vom Sitz, kurz, viele, oft sogar ganz unbedeutend scheinende Winke können eine Wirkung auf der Bühne verstärken oder sogar hervorzaubern, wenn der Regisseur nur die Kunst besitzt, sich dem Schauspieler verständlich machen zu können. Jeder Schauspieler, selbst der beste, braucht einen Regisseur. Es ist nicht möglich, daß der Schauspieler bei dem Einzelstudium seiner Rolle im Hause das Ganze so umfassen kann, daß er nicht auf der Bühne bei der Darstellung seiner Rolle mit diesem oder jenem wichtigen Umstand in Widerspruch geraten könnte. Um das zu kontrollieren, um den rechten Wink, die nötige Aufklärung zu geben, dafür ist der Regisseur, der das Ganze überwachen soll, da; und jeder Schauspieler wird die Winke eines verständigen Regisseurs gern annehmen. Nirgends wird einem Regisseur Unlust oder gar Widerspenstigkeit

begegnen, wenn das, was er anordnet, die Schauspieler belehrt und fördert; und ob das der Fall, das merken die Schauspieler sehr bald. Mit leeren Phrasen freilich, mit unnützen oder thörichten Einwendungen kann man sich keine Autorität erzwingen. Immerhin giebt es auch einzelne Schauspieler, welche jede Bemerkung eines Regisseurs als eine persönliche Beleidigung auffassen. Das sind solche, die nichts kennen wie ihr liebes Ich, denen es ganz gleichgültig ist, wie die Andern Komödie spielen, denen sogar die unbedeutendsten Schauspieler die angenehmsten sind, damit sie selber in um so hellerer Beleuchtung stehen. Glücklicherweise werden solche Solo-Künstler immer seltener.

Ich sagte vorhin, daß Männern mit selbst weitgehender Vorbildung nicht die Gelegenheit gegeben sei, das zu erlernen und zu erproben, was sie befähigen würde, ein Amt als Regisseur mit Erfolg praktisch auszuüben. Und dem ist so. Hin und wieder kommt es wohl vor, das ein großes und vornehmes Theater einem solchen Kandidaten seine Pforten öffnet, damit er für die Regiekunst seine praktischen Studien mache. Durch das Zuhören bei den Proben, durch die Beobachtung dessen, wie ein verständiger und geschickter Regisseur — vorausgesetzt, daß ein solcher vorhanden — die Proben leitet, ist viel zu lernen, gewiß — namentlich wenn der Zuhörende das rechte Beobachtungstalent hat und zu ermessen versteht, zu welchem Zweck dieser oder jener Wink

und Ratschlag gegeben wird und wie er in der Darstellung des Schauspielers zum Ausdruck kommt. Die Hauptsache aber bleibt immer, daß dem Kandidaten Gelegenheit geboten wird, das, was er durch Vorbildung und Anschauung gelernt hat, in praktischer Ausübung zu versuchen und zu bethätigen. Wie kämen wohl die Mediziner nur zu einiger Sicherheit in der Heilung von Krankheiten, wenn sie in den Kliniken darauf beschränkt wären, der Behandlung seitens der Professoren nur zuzuschauen, wenn sie nicht angehalten würden — natürlich unter entsprechender Aufsicht — die Behandlung der Patienten selbständig vorzunehmen? Allerdings werden die Patienten in den Kliniken und öffentlichen Krankenhäusern nicht gefragt, ob sie sich die Behandlung der Herren Studierenden gefallen lassen wollen; auf unseren großen und vornehmen Bühnen aber, wo selbstverständlich die besseren und reiferen Talente zusammenwirken, wäre es ganz undenkbar, daß die Schauspieler sich zu Versuchs-Objekten hergäben, daß sie gutwillig und nachsichtig dem Herrn Kandidaten erlaubten, an ihnen Regiestudien zu machen. Wo auch immer ein solcher Versuch unternommen wurde, er hat nie zu einem befriedigenden Resultat geführt. Ein gebildeter Mann wird nicht lange den verletzenden und beschämenden Enttäuschungen stand halten, die für ihn nnausbleiblich sind, wenn er auf die Bühne nur als feinsinniger Theoretiker kommt, der die schönen Gedanken der Dichter mit schönen

Worten erläutern will. Auf der Bühne wird er keine Zuhörer finden, er mag zur Feder greifen. Es schadet nichts, wenn noch mehr überflüssige Commentare zu unsern großen dramatischen Dichtungen gedruckt werden; mögen doch die Aesthetiker und Philosophen noch mehr Geistreiches und Unzutreffendes über das Theater schreiben, — wenn es ihren Verlegern keinen Schaden bringt, dem Theater wird es auch nichts schaden. Aber Widerhall findet kein Regisseur bei dem Schauspieler und kein Dichter bei dem Publikum, wenn er die Bühne für einen Lehrstuhl ansieht, von dem aus man docieren und mit Redensarten überzeugen könne. Die Bühne verlangt Handlung, Bewegung, Leben. Wer dieses Grundgesetz verkennt oder sich vermißt, ihm trotzen zu wollen, der bricht früher oder später das Bein und liegt im Graben.

Wenn nun aber die großen Theater nicht geeignet sein sollen, Regisseure auszubilden, dann blieben ja noch die vielen hundert kleineren deutschen Bühnen, die — so sollte man meinen — einem gebildeten Manne gewiß gern die Gelegenheit bieten würden, sich Sachkenntnis und praktische Anschauungen anzueignen? Jawohl, das sollte so sein. Aber wie ist es in Wirklichkeit? Wenn ein Regisseur an einem sogenannten Stadttheater zur Inscenierung eines Stückes mehr als die üblichen spärlichen Proben oder gar zur Einstudierung eines ernsten großen Dramas entsprechende Zeit und vielleicht — um mich bescheiden zu fassen —

6 bis 8 Bühnenproben verlangen würde, nun ich glaube, man würde ihn zunächst für etwas geistesgestört halten und ihm, wenn er auf seinem Verlangen beständе, sofort die Entlassung geben. An den meisten kleineren Theatern (auch an vielen großen) löst eine Novität die andre ab, nicht selten werden in einer Woche zwei neue Stücke gegeben — das kommt jetzt sogar an dem früher künstlerisch vornehm geleiteten Thalia-Theater in Hamburg zuweilen vor. Die Schauspieler müssen ihre Rollen doch wenigstens oberflächlich lernen, dazu muß man ihnen doch hin und wieder einen freien Vormittag lassen — wo soll dabei die Zeit zu vielen Proben hergenommen werden? Der Regisseur an solchen Bühnen muß ein erfahrener Theater-Praktiker sein, der sich darauf beschränkt, die Aeußerlichkeiten entsprechend anzuordnen, so weit die vorhandenen Mittel reichen; wie die Schauspieler ihre Rollen spielen oder sich überhaupt mehr um die Schauspieler zu kümmern, als ihnen zu sagen, wo sie auftreten und abgehen sollen, dazu fehlt es durchaus an Zeit. Die artistische Leistung eines solchen Regisseurs läßt sich in ungefähr folgende Momente zusammen fassen: Zwei Seitentüren, eine Mitteltür, ein Fenster; rechts ein Tisch, links ein Tisch, einige Stühle und vielleicht auch noch ein Sopha. Dann zu den Schauspielern: Sie treten rechts auf, Sie treten links auf, Sie gehen durch die Mitte ab. Basta! Und dann ist allabendlich auf dem Theaterzettel zu lesen: in Scene gesetzt von Herrn Oberregisseur Soundso.

Da nun die Hoffnung, durch mittelmäßige und schlechte Aufführungen der freigegebenen klassischen Werke das Publikum anzulocken, überall fehlgeschlagen war, so wandten sich die neuen Theater einem durchaus modernen Repertoire zu; und da dies besser glückte machten es die alten Theater ebenso. Zu diesem Zweck war es vor allen Dingen nötig, zugkräftige Novitäten zu erwerben und darum suchte ein Theater dem andern die Stücke, die in Berlin, Wien und Paris erfolgreich aufgeführt worden waren, streitig zu machen. Wir hatten neben der Gewerbeordnung inzwischen auch ein Schutzgesetz des literarischen Eigentums bekommen, wonach es mit harter Strafe belegt wird, wenn man ein Stück ohne Erlaubnis des Autors oder dessen Bevollmächtigten zur Aufführung bringt; und darum war der Kampf, der sich um die Erwerbung erfolgreicher Novitäten entspann, ein sehr heftiger. Die dramatischen Autoren und deren Agenten entpuppten sich als recht selbstsüchtige Menschen. Trotzdem ihnen die Herren Theaterdirektoren als beschämendes Beispiel vorhielten, wie wenig an Honorar unser großer Schiller für seine Dramen bekommen habe, forderten sie immer mehr an Tantiemen und Honoraren. Und die Forderungen mußten bewilligt werden, die Direktoren überboten sich selber und zahlten nicht selten einem glücklichen Autor schon für ein ungeschriebenes Stück einen hohen Preis, damit sie sicher waren, die Novität für ihr Theater zu erhalten. So verdienten

allerdings die dramatischen Autoren sehr viel Geld. Das aber scheint mir bis jetzt auch unter den Folgen der Theaterfreiheit der einzige Lichtblick zu sein.

Da kamen aus Wien die reizenden Operetten von Strauß, aus Paris die pikanten und geistvollen Komödien von Sardou und Dumas, aus Berlin viele unterhaltende, humorvolle und ausgelassen lustige Stücke — es war eine Hochflut amüsanter Novitäten da, und die Theater machten, je nachdem ihnen das Glück in der Erwerbung der Stücke günstig gewesen war, vorübergehend sehr gute Geschäfte, so daß in Folge dessen immer neue Theater errichtet wurden. Auch die Mittelmäßigkeit der Schauspielerei wurde bei dem modernen Repertoire nicht so störend empfunden; erstens sah man die Schauspieler in neuen Rollen, hatte also keine Gelegenheit Reminiscenzen zu feiern oder Vergleiche anzustellen, und dann lagen die modernen Stücke auch wohl dem Auffassungs- und Ausdrucksvermögen der jungen Generation näher, als die ernsten schweren Dramen unsrer Meister und deren Jünger.

III.

Die Meininger.

Da plötzlich erschienen die Meininger auf dem Plan. Man wußte von dem kleinen Hoftheater in Meiningen und der meisterlichen Regie des kunstsinnigen Herzogs bisher gar wenig; aber mit einem Schlage, mit der ersten Aufführung des Julius Cäsar in Berlin, hatten die Meininger einen Weltruf erlangt. Wie eine Offenbarung wirkte die künstlerische Ausnutzung aller technischen Hilfsmittel zur Veranschaulichung des äußeren Schauplatzes: Dekorationen, Möbel, Kostüme, Waffen, Requisiten — alles war genau der Zeit des römischen Kaiserreichs nachgebildet. Wer hätte seit Jahrzehnten auch nur daran gedacht, für ein in der Theaterbibliothek verstaubtes Shakespeare'sches Drama oder sonst einen alten Klassiker so viel Geld an Ausstattung zu wagen?! Ja, wenn es sich um eine neue Oper von Meyerbeer, um die Margarethe von Gounod, vielleicht auch um den Oberon von Weber oder gar um eine Oper von Richard Wagner handelte,

da konnte man wohl große Summen für Dekorationen und Kostüme ausgeben, dafür fand sich überall ein großes Publikum und die Ausgaben machten sich bezahlt. Aber Julius Cäsar? Wen sollte die alte Römertragödie wohl noch anlocken!

Nun, man weiß es heute, wie viele Tausende dieser alte Cäsar angelockt hat, mit welch' enthusiastischem Beifall die Meininger begrüßt wurden, wie ihre Darstellungen klassischer Werke überall begeisterte Aufnahme fanden und das Publikum zu Scharen in das Theater trieb.

Die Neider und Beschämten freilich suchten den beispiellosen Erfolg der Meininger zu bekritteln und herabzuziehen, indem sie diesen Erfolg allein der breitspurigen Ausstattung zuschrieben, die zwar glänzend aber auch überladen sei und ihre Merkmale in besonders originellen und hervorleuchtenden Kleinigkeiten suche, durch welche die Aufmerksamkeit des Zuschauers angezogen und von der Dichtung abgelenkt werde. Ich erinnere mich genau als eine solcher Nörgeleien Folgendes gelesen zu haben: Als im ersten Akt des Macbeth König Duncan den Schloßhof betritt und Banquo als ein Zeichen des Friedens die Schwalben bezeichnet, die hier nisten, habe die Mehrzahl des Publikums — so stand es in der Zeitung — die Gläser nach der Dekoration gerichtet und nach den Schwalbennestern gesucht und dabei die wichtige Scene, die der Ermordung des Duncan vorausgeht, ganz überhört.

Ich kann natürlich die Wahrnehmung und Deutung des Herrn Referenten nicht Lügen strafen, aber ich weiß aus eigner Wahrnehmung, daß weder bei dieser Macbeth-Aufführung noch bei irgend einer anderen Aufführung der Meininger der Vorzug und der große Reiz derselben nur allein in der Ausstattung gelegen hätte. Die Krittler und Neider aber behaupteten das und beriefen sich dabei auf die Autorität von Laube, der solchen Ausstattungsprunk im ernsten Schauspiel für Unfug erklärt hätte.

Es ist wahr, Laube besaß eine fast brutale Nichtachtung für alle Aeußerlichkeiten auf der Bühne; ein Tisch, ein Stuhl, wenn sie nur so ungefähr zur Zeit paßten, in der das Stück spielte, genügten ihm. Aber Diejenigen, die sich auf ihn beriefen, vergaßen, daß Laube seine gewaltige Kraft als Regisseur ganz dem Wort und Wert der Dichtung lieh, daß er mit meisterhafter Kunst dem Schauspieler klar zu machen wußte, worauf es bei der Darstellung ankam, daß er überhaupt der bedeutendste Regisseur der deutschen Bühne war. Ihm und seiner knorrigen Art konnte man es wohl verzeihen, wenn er den Ansprüchen, die in einem modernen Theater auch das Auge des Zuschauers zu machen berechtigt war, stets widerspenstig und ablehnend gegenüberstand, that er doch dafür niemals dem Ohr des Zuschauers Gewalt an und sorgte immer dafür, daß Verstand und Empfindung bei Wiedergabe eines Dichtwerkes zum Ausdruck kamen. Hätten

unſere Theater die großen Werke von dem Geiſte Laubes beſeelt zur Aufführung gebracht, man würde ihnen gern allen Mangel einer würdigen Ausſtattung nachgeſehen und doch an der Darſtellung Befriedigung gefunden haben.

Die Zeiten, wo man ſich auf dem Theater mit gemalten Schränken und Oefen begnügte, mit Kronleuchtern von Pappe und geöltem Papier, hinter das man ein Lichtſtümpfchen ſtellte, mit den grün bepinſelten Raſenbänken, die in jeden Garten und jeden Wald geſchoben wurden und mit einem ſchräg ablaufenden Seitenſtück verſehen waren, damit die Naive ihr Köpfchen aufſtützen und wie ſchlafend von dem Liebhaber überraſcht werden konnte, — dieſe Zeiten ſind für das Theater vorbei. Heute, wo ſelbſt ſchon beſcheidene Mietswohnungen mit einem gewiſſen Komfort und Luxus ausgeſtattet werden, wo die Entwicklung der Induſtrie und aller Gewerbe ſich Jedem auf der Straße, in öffentlichen Sälen und im eigenen Hauſe zur Wahrnehmung aufdrängt, heute ſind auch im Theater die Anſprüche in Bezug auf die Herrichtung der Bühne größere. Für die Oper trieb man in der Ausſtattung ſchon längſt verſchwenderiſchen Luxus, aber auch für das moderne Konverſationsſtück hatte man allmälig angefangen, den Anſprüchen der Zeit Rechnung zu tragen; nur das ernſte Drama mußte ſich noch immer mit dem behelfen, was an alten Dekorations- und Möbelſtücken aus den Rumpel-

kammern zusammengesucht werden konnte. Daß für ein großes klassisches Drama irgendwo bestimmte Dekorationen und Kostüme vorhanden gewesen wären, das gab es wohl kaum. Eine in der Theaterwelt ganz bekannte Antwort des Obergarderobiers einer großen Bühne, der auf der Probe von Maria Stuart vom Regisseur gefragt wurde: „Was ziehen wir denn dem Mortimer an?“ ist die: „Geben wir ihm den blauen Raoul aus den Hugenotten.“

Hierin haben die Meininger nun allerdings Wandlung geschaffen. Aber wenn dies ihr einziges Verdienst gewesen wäre, würden ihre Erfolge wahrlich nicht so nachhaltige gewesen sein. Die Meininger haben viel mehr gethan, sie haben musterhafte Gesammt-Aufführungen zu Stande gebracht, wie man sie in Deutschland bis dahin gar nie gekannt hatte. Noch niemals waren auf der Bühne solche Wirkungen durch Massen erzielt worden, wie bei den Meiningern; man erinnere sich nur an die Volksszenen im Julius Cäsar, an den Ansturm der Küraſſiere in Wallensteins Tod. Wenn es wirklich früher ein Regisseur versucht hatte, die müden, abgearbeiteten Choristen, die gleichgültigen, blöden Statisten zur Teilnahme an einer ernsten Handlung auf der Bühne zu zwingen, — das Resultat war immer ein fröhliches Gelächter im Publikum. Wie machten es nun die Meininger? Sie engagierten eine große Anzahl von Schauspielern, allerdings keine großen Talente, meistens Anfänger, die auch nur ver-

hältnismäßig kleine Gagen erhielten; aber manche von diesen waren doch sehr intelligente und strebsame junge Leute und alle hatten mindestens so viel Auffassungsgabe, um das zu begreifen, was man von ihnen verlangte. Außerdem waren sämmtliche auch für größere Rollen engagierten Schauspieler verpflichtet, sich an den Massenscenen zu beteiligen, wenn sie nicht in einer Hauptrolle beschäftigt waren. Aus diesem von Intelligenz und Eifer beseelten Material formte die Regiekunst der Meininger ein ganz neues Element für die Bühne, einen Chor, der nicht blos an der Handlung teilnahm, sondern die Handlung auch unterstützte und hob, so zwar, daß Wirkungen zum Ausdruck kamen, die des Dichters Phantasie sich wohl geträumt haben mochte, die aber bisher noch kein Theater zum Leben gebracht hatte.

Und um nun auf die Hauptsache zu kommen, die Darstellung der einzelnen Rollen, so muß ich wohl zugeben, daß die Schauspieler, welche die Meininger mitbrachten, nicht gerade immer von herrorragender Bedeutung waren, daß wir diese und jene Rolle schon von berühmten Künstlern fesselnder, geistvoller und wirksamer dargestellt gesehen hatten; aber die Spötter und Mäkler, die diesen Umstand als Argument dafür benutzten, daß die ganze Kunst der Meininger nur in der Ausstattung liege, hatten sehr unrecht. Wenn auch für besonders feinfühlige und kritische Beurteiler hin und wieder ein Schauspieler der Meininger

nicht das bot, was ihnen in der vom Dichter geschaffenen Gestalt verborgen schien und wie es andere Künstler zu verkörpern verstanden hatten, — darin war doch das Urteil aller Verständigen einig, daß man niemals vorher ein solches Ensemble, solche Gesammtaufführungen von klassischen Dramen gesehen hatte. Und darin, daß es hier Intelligenz, Kunstsinn und unermüdlicher Fleiß verstanden hatten, ohne besonders hervorragende Einzelkräfte ein Ensemble zu gestalten, in dem jede Figur mindestens immer die vom Dichter gedachte Figur war, in dem der Geist und die Absicht der Dichtung immer der Mittelpunkt war, von dem aus das Ganze sich geformt hatte; ein Ensemble, in dem außerdem jede vom Dichter angedeutete Stimmung in der Handlung, in der Situation oder im äußeren Rahmen, vom Regisseur poetisch nachempfunden, zu reizvoller und oft tief ergreifender Wirkung kam; darin, sage ich, daß den Meiningern das gelungen war, liegt der schwerste Vorwurf für unsere Theater, welche, obgleich im Besitz von oft recht guten Schauspielkräften und manchmal reich subventionirt, so daß sie nicht gezwungen gewesen wären, nur nach Geldgewinn zu trachten, dennoch die herrlichsten Schätze unserer dramatischen Literatur in den Bibliotheken verstauben ließen. Und wurde einmal so ein alter Klassiker aus der Bibliothek auf die Bühne befohlen, dann geschah es nicht etwa, um ihn von Staub- und Rostflecken zu reinigen oder gar, um ihn neu zu in-

ſcenieren und würdig auszuſtatten, — nein, ſo kühne Gedanken hatte niemand. Vielleicht wollte Marie Seebach auf der Durchreiſe das Gretchen oder Emil Devrient den Hamlet ſpielen? Alſo nur ſchnell eine Probe, damit die Herrſchaften, wenn ſie nach ermüdender Bahnfahrt Vormittags ankommen und Abends ſpielen ſollten, nicht zu lange aufgehalten wurden und nur für ihre Scenen das Nötige anzuordnen brauchten!

Wäre Meiningen die bevölkerte Hauptſtadt eines großen Staates, dann hätte man dort ein großes Publikum für die vortrefflichen Aufführungen gefunden, und die großen Einnahmen, die alsdann in Meiningen ebenſo erzielt worden wären wie in allen anderen großen Städten bei den Gaſtſpielen, wären nicht durch die immenſen Reiſeſpeſen aufgeſogen worden, — das ganze Perſonal z. B. erhielt auf Reiſen doppelte Gagen — und man hätte den Ueberſchuß der Einnahmen dazu verwenden können, hervorragende und demgemäß teuer zu bezahlende Schauſpielkräfte zu engagieren. Dann aber wäre das Meininger Theater, geleitet in derſelben genialen und energiſchen Weiſe, das erſte deutſche Theater geworden.

In der Theatergeſchichte haben ſich die Meininger ein Denkmal geſetzt, das ſo bald nicht verwittern wird. Leider muß ich hinzufügen, daß ihr belehrendes und überzeugendes Beiſpiel, den größten Stolz in einer vollendeten Geſammt-Aufführung zu ſuchen, nur bei wenigen Theatern reſpektvolle Beachtung gefunden

hat. Mit Ausnahme einiger großen Theater (z. B. des Hoftheaters in München und in neuerer Zeit des königlichen Schauspielhauses in Berlin) ist bei den meisten Theatern der beklagenswerte Zustand, daß man dem ernsten Schauspiel nicht die gebührende Sorgfalt widmet, nach wie vor derselbe geblieben. Der Eindruck aber, den die Darstellungen der Meininger auf mich gemacht haben, ist ein bleibender geworden und der Wunsch, das, was sie mich gelehrt, weiter auszubauen, an solchem Werk meine eigene Kraft zu erproben, hat mir später den Mut gegeben, im Verein mit verschiedenen bedeutenden Bühnen-Künstlern die Begründung des „Deutschen Theaters zu Berlin" zu wagen.

IV.

Berlin.

Die Theaterzustände in Berlin sind, wie ich schon früher erwähnte, mit denen des übrigen Deutschland nicht zu vergleichen und erfordern eine besondere Beurteilung.

Es wird in Berlin nach meiner Meinung im allgemeinen ebensogut Komödie gespielt wie in anderen Weltstädten, also in Wien und Paris. Das ist wohl immer so gewesen, aber der Lokalpatriotismus ist in Berlin nicht eben stark ausgebildet und schweift nach dem Guten gern in die Ferne. Man bedenke nur, was schon vor der Theaterfreiheit an Schauspielkräften von Bedeutung und Namen allein hier am Hoftheater zusammen wirkte: Berndal, Dessoir, Döring, Grua, Gern, Hendrichs, Karlowa, Liedtke, die Crelinger, die Frieb-Blumauer, Lina Fuhr, Frau Hoppé, Frau Kierschner und noch Andere. War diese Vereinigung von künstlerischen Kräften nicht ein Stolz, in dem Berlin ruhig den Kampf mit anderen Weltstädten aufnehmen konnte? Und zu jener selben Zeit wirkten

im heiteren Genre im Wallner-Theater zusammen: Helmerding, Reusche, August Neumann, Guthery, Meißner, Engels, und nacheinander die Soubretten: Amalie Wollrabe, Anna Schramm, Josefine Stolle und Ernestine Wagner. Der andern Berliner Theater, an denen ebenfalls eine Anzahl hoch begabter und talentvoller Schauspieler engagirt waren, will ich im Augenblick gar nicht Erwähnung thun, ich will nur nachweisen, daß, trotzdem die Berliner Theater damals eine große Anzahl bedeutender und berühmter Künstler ihr eigen nannten, für die Theater außerhalb Berlins noch sehr viele Künstler von großem Ruf und Namen übrig blieben. Ich will nur einige Städte und einige Namen nennen. Da waren z. B. zu derselben Zeit, von der ich für Berlin spreche, beisammen in Dresden: Emil Bürde, Bogumil Davison, Emil Devrient, Franz Jauner, Porth, Gustav Räder, Carl Sonntag, die Bayer-Bürck, Pauline Ulrich; in Hamburg am Thalia-Theater: Heinrich Marr, Hungar, Baum, Kaspar, Emil Hahn, Reichenbach, Triebler, Adolfine Monhaupt, Hedwig Raabe; in Hannover: Carl Devrient, Düffke, Alexander Liebe, Marcks, Auguste von Bärndorff, Marie Seebach; in München: Christen, Dahn, Herz, Jost, Richter, die Dahn-Hausmann; und so weiter und so weiter. Ich könnte viele Seiten füllen, wenn ich alle die Namen von gutem Klang und hervorragender Bedeutung aus jener Zeit aufführen wollte.

Heute sind in Berlin auch verschiedene Künstler von hohem Rang und viele gute und beachtenswerte Schauspielkräfte beisammen, der Unterschied aber ist der, daß Berlin heute die ganze Ausbeute fast allein zufällt und daß für die übrigen großen und kleinen Theater nur wenig mehr übrig bleibt. Seit Bestehen der Theaterfreiheit ist die Bedeutung der deutschen Schauspielkunst in der Zahl ihrer einzelnen Repräsentanten immer mehr und mehr zurückgegangen; die Masse der Schauspieler hat sich vermehrt, aber das Proletariat unter den Schauspielern ist heute größer als in irgend einem anderen Stande.

Neben dem königlichen Schauspielhause erstanden in Berlin nach und nach das Friedrich-Wilhelmstädtische (jetzige Deutsche)Theater, das Wallner-, Viktoria-, Belle-Alliance-Theater und die andern. Die neuen Theater pflegten meist nur die heitere Muse; sie hatten reiche Ausbeute an Operetten, lustigen Stücken, übermütigen Possen, die Darstellungen waren überall vorzüglich, die Direktoren machten glänzende Geschäfte. In jener freundlichen Zeit dachten die Privatunternehmer auch noch gar nicht daran, ihre Theater im Sommer zu schließen; sie hatten alle einen kleinen Garten, wo sich das Publikum in den Pausen, wenn auch nicht immer im Schatten, so doch im Freien, erholen konnte, sie machten auch im Sommer sehr gute Geschäfte. Das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater hatte einige seiner größten Erfolge, so unter anderen das „Pariser Leben“

von Offenbach, im Sommer; ich weiß aus eigner Erfahrung vom Wallner- und Viktoria-Theater, daß dort im Sommer ebenso ausverkaufte Häuser erzielt wurden wie im Winter. Ein Besuch des Gartens im Friedrich-Wilhelmstädischen Theater, der mit alten, Schatten spendenden Bäumen bestanden war, galt den bescheidenen Berlinern von damals schon als ein Sommervergnügen, und der Besuch des Krollschen Theatergartens war schon eine kleine Landpartie. Der verstorbene Direktor Engel von Krolls Theater, wenn man ihn ersuchte, doch endlich einmal etwas anderes aufzuführen, als immer nur Martha, Stradella und den Freischütz, pflegte zu antworten: „Wozu? Bei mir spielen die grünen Bäume Komödie.“ Und er hatte Recht.

Da wurde der Zoologische Garten eröffnet. Das war die erste Trübung des Sommers für die Berliner Theater. Und als nun gar die Stadtbahn Jedermann für ein paar Nickel den Grunewald erschloß, da war es mit dem Sommervergnügen der Theater vorbei. Zuerst versuchten sie es noch ein paar Jahre, den schlechten Einnahmen stand zu halten, dann aber mußten auch die Privatdirektoren der Not gehorchen und ihre Theater im Sommer einige Monate schließen.

Das erste Theater, das es neben dem königlichen Schauspielhause in Berlin versuchte, das Publikum für ein ernstes Repertoire, namentlich für die Aufführung klassischer Dramen zu gewinnen, war das

auf dem Weinbergsweg erbaute große National-Theater. Gute Schauspielkräfte, die den Berlinern hätten imponieren können, waren schon damals nicht mehr zu haben; sie hätten auch zu hohe Gagenansprüche gemacht. Um nun die Minderwertigkeit der Darstellungen auszugleichen, nahm man verhältnismäßig kleine Eintrittspreise, — es sollte ja auch ein Volkstheater sein. Aber das sogenannte Volk wollte sich auch damals selbst für kleine Preise keine schlecht gespielten Dramen ansehen, das amüsierte sich viel besser in den in reicher Auswahl vorhandenen Rauchtheatern und Tingeltangeln, wo ihm zu noch viel kleineren Preisen allerlei Jux und Unterhaltung geboten wurde. Das National-Theater fristete nur vorübergehend bei Gastspielen einzelner beliebter Künstler, so namentlich wenn Ludwig Barnay sich dort zeigte, seine Existenz; im übrigen war der Besuch des Theaters kläglich, die Unternehmer wechselten von Jahr zu Jahr und das Theater ging bald elend zu Grunde.

Die Misère und das Schicksal dieses Theaters lähmten für einige Zeit die Unternehmungslust in Berlin. Ich erinnere mich noch sehr gut des allgemeinen Erstaunens, als das Projekt bekannt wurde, daß ich im Verein mit verschiedenen berühmten Künstlern in dem von mir käuflich erworbenen Friedrich-Wilhelmstädischen Theater ein neues Unternehmen in großem Styl, sozusagen ein Konkurrenz-Unternehmen gegen das königliche Schauspielhaus, das

„Deutsche Theater“, begründen wollte. Mitleidiges Achselzucken, hämische Unkenrufe, freundschaftliche Mahnworte und sonst allerlei Zeichen mangelnden Vertrauens zu meinem Unternehmen erfuhr ich in reichster Auswahl. An einem Sommertage vor Eröffnung des „Deutschen Theaters“ hörte ich, versteckt in einem Laubengang im Garten meiner Villa zu Neubabelsberg, von zwei Vorübergehenden folgendes Gespräch:

„Diese Villa gehört L'Arronge.“

„So, L'Arronge? Sieh mal, eine sehr hübsche Villa, gefällt mir! Na, die wird ja wohl bald billig zu haben sein!“

Ich sah dem freundlichen Herrn nach, ich kannte ihn nicht, aber ich wollte mir seine Züge doch merken, wenn ich ihm demnächst etwa als Meistbietenden wieder begegnen sollte.

Das „Deutsche Theater zu Berlin“ wurde am 29. September 1883 eröffnet. Der belehrende und anregende Einfluß der Meininger war für das königliche Schauspielhaus ohne Wirkung geblieben. Trotzdem damals Publikum und Presse ihrer Mißstimmung über die mangelhafte Inscenierung und Darstellung gerade der klassischen Werke laut Ausdruck gaben, hüllte man sich am Schillerplatz in vornehme Nonchalance, fußte darauf, daß man das einzige große und obendrein reich subventionierte Theater in Berlin war und sah von dorther auf die Anmaßung des „Deutschen Theaters“, dem Schauspielhause Konkurrenz machen

zu wollen, ungefähr mit derselben freundlichen Gesinnung herab, die jener Herr vor meiner Villa bekundet hatte. Mit anderen Worten: es wäre nur die Frage, wie lange es dauern könnte, daß die Herrschaften in der Schumannstraße anstatt Konkurrenz Konkurs anmelden würden.

Ich will hier keine Geschichte des Deutschen Theaters schreiben; daß aber alle Prognosen der weisen Thebaner und schadenfrohen Spötter sehr bald und glänzend zu Schanden wurden, darf ich wohl sagen. Es ist auch wohl allgemein bekannt.

Die Begründung des „Deutschen Theaters" war damals in Berlin ein Bedürfnis, und die Voraussetzung, daß mir die Teilnahme des Publikums für ein Theaterunternehmen, das den höchsten Anforderungen gerecht zu werden sich bestreben wollte, nicht fehlen würde, hat sich vollauf bestätigt. Ich kann sogar heute mit Genugthuung konstatieren, daß das Beispiel des „Deutschen Theaters" viel stärkere und einflußreichere Wirkung auf die Bühnenzustände in Berlin hervorgerufen hat als vordem die Meininger; namentlich hat das königliche Schauspielhaus sich seiner Pflichten viel ernster und strenger angenommen. Der Reiz der Aufführungen ernster Dichtwerke dort liegt nicht mehr blos in der Einzelleistung dieses oder jenes Künstlers, sondern in der Wirkung des Ganzen, das mit Fleiß und kunstsinnigem Feingefühl geordnet und gestaltet wird. So wäre denn, wenn diese Mission

erfüllt zu haben dem „Deutschen Theater“ zugestanden wird, die Theaterfreiheit doch zu etwas gut gewesen.

Unter allen unmöglichen und unausführbaren Dingen, die man bei der Begründung des „Deutschen Theaters“ vorausſehen wollte, hat sich allerdings eine Prophezeiung bestätigt, nämlich die, daß es mir nicht gelingen würde, ein Theater als Sozietätsunternehmen zu führen, in welchem verschiedene bedeutende Schauspieler als gleichberechtigte Theilnehmer mitzusprechen hätten.

Ernst Possart brachte sich, noch bevor die Schlacht begonnen hatte, außer Schußweite; Friedrich Haase machte zwar die ersten siegreichen Kämpfe mit, versteckte sich dann aber bald hinter einen undurchdringlichen Wall von Nervenschwäche, den unser Aller freundliches Zureden und selbst der berühmte Arzt Professor Westphal nicht durchbrechen konnte. Glücklicherweise hat sich diese damals unüberwindliche Nervenschwäche des Herrn Haase, nachdem wir ihn als Mitstreiter aus unseren Reihen entlassen hatten, wieder zu voller Kraft und Ausdauer verkehrt.

Warum Friedrich Haase trotz unserer großen künstlerischen und finanziellen Erfolge darauf bestand, aus der Sozietät ausscheiden zu wollen, konnte ich mir nur dadurch erklären, daß er als gastierender Schauspieler zu sehr gewöhnt war, als Einziger zu glänzen und zu siegen und sich deshalb nicht darein finden konnte, nur Einer unter Mehreren zu sein. Etwas

stutzig bin ich in dieser Auffassung nur geworden, als ich am ersten Januar 1896 im „Börsenkourier“ in einer von Herrn Haase verfaßten sogenannten Sylvester-Betrachtung las, der Gedanke seines Lebens sei immer die Begründung eines nationalen deutschen Theaters gewesen „aber“, so heißt es wörtlich, „das alte Jahr ist tod — (nämlich das Jahr 1895) — und hat ebensowenig als seine Vorgänger das deutsche Nationaltheater gebracht.“ Das klingt wie eine vorwurfsvolle Mißachtung gegen uns, die Begründer des „Deutschen Theaters“, und gegen den Wert des „Deutschen Theaters“ selbst. Hierauf zu antworten, glaube ich an dieser Stelle nicht unterlassen zu dürfen.

Ich weiß nicht, was Herr Haase sich unter einem nationalen deutschen Theater denkt, aber ich meine doch, er hätte als Sozietär des „Deutschen Theaters zu Berlin“ die beste Gelegenheit gehabt, uns seine diesbezüglichen Gedanken kund zu geben? Aber während unter der Teilnahme sämmtlicher Sozietäre bei mir in Neubabelsberg im Sommer 1883 über unsere zu entwerfenden Statuten sehr eifrig beraten wurde, trat Herr Haase, allerdings wiederholentlich, nur mit zwei Anträgen besonders hervor. Der eine dieser Anträge lautete: „ich beantrage, daß die Billeteure neue Uniformen bekommen“; und der andere: „ich beantrage, daß die Sozietäre auf dem Theaterzettel fett gedruckt werden.“ — Letzteren Antrag motivierte Herr Haase damit, daß die Einnahmen, während er Direktor des

Leipziger Stadttheaters gewesen sei, keinen merklichen Unterschied ergeben hätten, so lange er mit den engagierten Mitgliedern in Reihe und Glied gestanden habe, daß die Einnahmen dagegen bedeutend gewachsen seien, sobald er sich fett gedruckt habe auf den Theaterzettel setzen lassen.

Es fällt mir gewiß nicht bei, die künstlerische Bedeutung des Herrn Haase verkleinern zu wollen, ich erkenne sehr gern seine originelle wenn auch etwas einseitige Wiedergabe gewisser Typen an und ich weiß vor allem, daß Herr Haase ein verwöhnter Liebling des deutschen Publikums ist und für alle Theater als Gast eine Zugkraft ersten Ranges war; aber ich meine doch, der Wehmutsseufzer über das nicht zu erreichende schöne Ziel eines deutschen Nationaltheaters klingt aus dem Munde oder aus der Feder des Herrn Haase etwas deplacirt, und ich meine ferner: das „Deutsche Theater zu Berlin" hat durch das Ausscheiden des Herrn Friedrich Haase keinen nachhaltigen Schaden erlitten.

Etwas bedenklicher für die Existenz des jungen Unternehmens wurde der Austritt des Herrn Barnay angesehen. Es ist wahr, Ludwig Barnay ist, was glanzvolle Mittel und Intelligenz anlangt, vielleicht der bedeutendste unter den deutschen Schauspielern, und wir wollten auf seine Mitwirkung nicht verzichten; aber er war nicht zu halten. Vor allem trug er gegen Friedmann, mit dem er bis dahin in intimster

Freundschaft gelebt hatte, plötzlich einen Haß zur Schau, der nicht zu bändigen aber auch nicht zu erklären war; und all' mein Mühen, diesen Hader auszugleichen und Barnay zum Bleiben zu bestimmen, war vergeblich. Er hielt überhaupt den Fortbestand des „Deutschen Theaters" für unmöglich und schrieb mir, um seine Unlust und sein Verlangen nach Freiheit zu motivieren, am 25. November 1883, also zwei Monate nach Eröffnung des „Deutschen Theaters", wörtlich folgendes:

„Ein sogenanntes „interessantes" oder sogar „pikantes" Repertoire in sauberer, fleißiger Vorführung, das Abstoßen allzuteurer Kräfte, das infolgedessen mögliche Herabsetzen der allzu teuren Preise wird dem „Deutschen Theater" fraglos die besten und erfolgreichsten Chancen eröffnen; — aber daß das Berliner Publikum und daß die Berliner Presse ein „erstes" Theater in dem von uns geplanten Sinne ablehnt, dürfte nur noch für Leute zweifelhaft sein, welche nicht sehen wollen oder können. —"

Warum Barnay ein solches Programm als die Zukunft des „Deutschen Theaters" aufstellte, war mir damals ebensowenig klar wie später. Ich habe das Theater getreulich nach den Prinzipien, die für seine Begründung maßgebend waren, weiter geführt und die Folge hat gelehrt, daß ich recht daran gethan habe. Wenn ich auch zu meiner Freude sagen kann, daß selbst der Verlust einer so bedeutenden Kraft wie die

Barnays der Entwicklung des Deutschen Theaters keinen Eintrag gethan hat, so will ich doch gerne anerkennen, daß der Glanz der beiden berühmten Namen Friedrich Haase und Ludwig Barnay für die Einführung des „Deutschen Theaters" von großem Wert gewesen ist.

Der nächste Sozietär, dessen Bitten ich nach langem Widerstand nachgeben mußte, weil er in der ihm angebotenen Stellung als Direktor des Wiener Burgtheaters sein Glück suchte, war August Förster. Er hat dieses Glück — wenn es anders eines war! — nicht lange genossen. Der Anfang und das Ende seiner Briefe an mich aus Wien, lauteten immer: „mein liebes „Deutsches Theater"! Ich hatte in Förster einen vortrefflichen Schauspieler, einen treuen Berater und den besten Lehrer für unsre jungen Talente verloren.

Am schwersten wurde mir der Abschied von Siegwart Friedmann, mit dem mich ein freundschaftlicher Verkehr verband, der noch heute besteht. Friedmann war immer selbstlos und ehrlich für das Interesse des Ganzen bedacht, nie suchte er seine Person in den Vorgrund zu drängen, immer war er bereit, zu Gunsten jüngerer Kräfte zurückzustehen. Dabei war Friedmann ein Schauspieler von Temperament und markanter Gestaltungskraft, immer brachte sein Auftreten Leben und Wärme auf die Bühne. Leider traf ihn schwerer Kummer in seinem Hause, die seelischen

Leiden lähmten auch seine physische Kraft, er verlor die frühere Lust und Freudigkeit an seinem Berufe, wir trennten uns. Friedmann hat bald darauf für immer vom Theater Abschied genommen und lebt jetzt in stiller Zurückgezogenheit nur dem Frieden und der Freude seiner Häuslichkeit.

Wäre es mir nicht gelungen, eine große Anzahl junger Talente zu finden und zu fördern, ich hätte den Verlust aller meiner Sozietäre wohl schwer verwunden; so aber erhielt auch später die Einstudirung und Inscenirung großer Werke wie Faust, Faust's Tod, Götz von Berlichingen, Jüdin von Toledo, Weh dem, der lügt, Pfarrer von Kirchfeld und viele andere, dem „Deutschen Theater" die Gunst des Publikums in ungeschwächter Fortdauer.

Da nun aber Erfolg und Glück anhaltend dem Deutschen Theater treu blieben, so regte dies sehr die Unternehmungslust an, und im September 1888 wurden in Berlin zwei neue große Schauspielhäuser eröffnet: Das Lessing-Theater und das Berliner Theater. Natürlich mußten die Direktoren für ihre neuen Theater nach guten Schauspielern Umschau halten, und da richtete sich ihr verlangender Blick denn zunächst auf das „Deutsche Theater", weil dieses damals die meisten hervorragenden Schauspielkräfte in Berlin vereinigte. So hat mir das Lessing-Theater — teils durch höhere Gagenanerbietungen, teils durch Aussichten auf bessere Beschäftigung — nach und

nach Louise von Pöllnitz, Franz Schönfeld, Oscar Höcker und Marie Reisenhofer abgelockt. Das Schauspielhaus nahm inzwischen die Gelegenheit wahr, Fräulein Jürgens (jetzige Frau von Hochenburger), deren Contract am Deutschen Theater ablief, für eine hohe Gage zu gewinnen, ein Verlust, der mir unbequem wurde, weil eine andere vortreffliche Vertreterin desselben Faches, Fräulein Marie Ortwin, sich verheiratete und dem Theater ganz entsagte. Und schließlich gelang es der glänzenden Ueberredungskunst des Herrn Barnay, auch Josef Kainz dem „Deutschen Theater" abspenstig zu machen. Kainz hat den Uebertritt in feindliches Lager wohl bald bereut, aber ich hatte ihn doch verloren und alles Mühen, für ihn entsprechenden Ersatz zu finden, war vergeblich, so daß ich — wenn auch mit großem Widerstreben — als Kainz seine Konventionalstrafe an Barnay bezahlt hatte und trotzdem noch als ein vom Kartelverein Ausgestoßener an kleinen Bühnen ein Wanderleben führen mußte, aus dem Bühnenverein austrat, um die Freiheit zu gewinnen, Kainz wenigstens noch für die letzten zwei Jahre meiner Direktion dem „Deutschen Theater" wieder zuzuführen.

Aber auch Agnes Sorma, eine ebenfalls starke Kraft des „Deutschen Theaters", lockte Herr Barnay mit seiner Lorelei-Harfe in den Strudel. Agnes Sorma war als Anfängerin mit einem nur bescheidenen Gehalt engagiert worden, später besserte sich ihr Ein-

kommen erheblich, aber als ihr Vertrag nun zum Ablauf kam, wollte sie durch die neue Gage alles das ersetzt wissen, was ihr in früheren Jahren angeblich zu wenig zugekommen war, und deshalb wollte ihr mein an und für sich sehr hohes Anerbieten nicht genügen; sie erklärte mir, Herr Barnay stehe hinter ihr und biete immer tausend Mark mehr als ich. Diese Auktion mit unberechenbarem Ausgang konnte ich denn doch nicht mitmachen, ich überließ Agnes Sorma, wenn auch mit großem Bedauern, dem Berliner Theater.

Diese Jagd nach den wenigen guten Schauspielern, die für die Theater in Berlin, deren Zahl immer mehr anwuchs, überhaupt in Frage kamen, trieb die Gagen in eine bedenkliche Höhe. Am „Deutschen Theater" hatten die ersten Mitglieder alle für zehn Monate ein Einkommen von 15, 16, 18, 20000 Mark und darüber. Danach kamen einige Gagen von etwa 10000 Mark, während die Gagen der zweiten Fächer alle ungefähr 6000 Mark betrugen. Trotzdem die Sozietäre, deren jeder monatlich 2000 Mark als Schauspieler bezog, ausgeschieden waren, war mein Gagenetat seit der Begründung des Theaters nicht geringer geworden, sondern im Gegenteil erheblich angewachsen. Hätte ich mir nun, als am 1. Juli 1894 alle meine Verträge abgelaufen waren, mein vortreffliches Ensemble erhalten wollen, dann hätte ich noch weitere Opfer bringen müssen, um den Ansprüchen

der Einzelnen zu genügen. Denn immer neue Theaterprojekte schwirrten in der Luft und immer größer wurden die Anerbietungen der neuen Unternehmer, um namhafte Künstler für ihre Theater zu gewinnen. Dann aber hätte ich, da die Zeiten sich seit 1883 gewaltig geändert hatten, schwerlich mehr Einnahmen und Ausgaben in Einklang bringen können, oder ich hätte, wenn ich das „Deutsche Theater" weiter führen wollte, aufs neue nach frischen Talenten auf die Wanderung ausziehen müssen. Nun wußte ich aber ganz gewiß, daß dieser Auszug vergeblich gewesen wäre und jedenfalls nur sehr spärliche Ausbeute gebracht hätte; darum überließ ich es gern jüngeren Kräften und neuen Zielen, in dieser immer mehr anschwellenden Flut der Theaterfreiheit ihre Schwimm- und Steuerkünste zu versuchen.

Heute ist es in Berlin schon ebenso wie anderswo, alle Mittel müssen aufgeboten werden, um der Konkurrenz Herr zu werden, um die Einnahmen zu vergrößern. Die meisten Berliner Theater suchen ihre Existenz ausschließlich in der Aufführung von Novitäten, eine löst immer die andere ab, sie bauen also ihre Existenz auf Zufall und Glück; denn ein Theatererfolg ist unberechenbar, fast jeder Premièrenabend bringt eine Ueberraschung — entweder nach oben oder nach unten. Das „Deutsche Theater" hatte durch das klassische Repertoire und durch die Einstudierung und erfrischende Inscenirung anderer älterer Werke immer

ein Publikum, und wenn einmal die Novitäten einer Saison der Kasse keinen Vorteil brachten, so litten darunter die Einnahmen im ganzen nur wenig. Während das „Deutsche Theater" früher nie Nachmittagsvorstellungen gegeben hat, giebt jetzt sogar die königliche Oper und das Schauspielhaus bei kleinen Eintrittspreisen jeden Sonntag in dem großen Kroll'schen Saale Nachmittags und Abends Vorstellungen und entzieht dadurch natürlich den andern Theatern viel Publikum.

Verschiedene Theaterdirektoren haben es zur Abwehr der Konkurrrenz versucht, zwei Theater unter ihr Szepter zu bringen; in unserer größten Provinzialstadt stehen demnächst die drei ersten Theater unter einer Direktion, und in unserer größten deutschen Handelsstadt vereinigt sogar der Direktor außer den drei großen Theatern, was offiziell ist, noch zwei andere Theater privatim unter seinen alleinigen Einfluß. Es mag ja für eine Firma, die den Kleinhandel mit Zigarren betreibt, sehr vorteilhaft sein, alle belebten Straßenecken zu besetzen; aber ob es für das Gedeihen der Kunst sehr ersprießlich ist, wenn alle Theaterecken von Loeser & Wolff besetzt sind, das möchte ich doch bezweifeln.

Auch durch andere Mittel sucht man sich gegen den immer mehr zunehmenden Druck der Konkurrenz zu wehren: die Theater spielen zu kleinen Preisen und unterbieten sich hierin gegenseitig. Die Preise

werden immer weiter herabgesetzt und es hat sogar den Anschein, als ob die Theater ihren „Wertheim" noch nicht gefunden hätten. Einige machen die billigen Preise zu ihrem Programm, andere entblöden sich nicht, nach dem Adreßbuch sogenannte Bons in der Stadt zu verschicken, gegen deren Vorweis an der Kasse die Preise um die Hälfte ermäßigt werden; andere Theater wieder geben in Massen Freibillets aus, für die sie sich indessen eine Mark zahlen lassen, und die meisten Theater, die zwar auf dem Theaterzettel ihre höheren Preise aufrecht erhalten, geben unter der Hand an alle nur denkbaren Vereine — eine Vereinigung von drei Mann zum Skat genügt schon — Billets zu halben Preisen ab. So sieht man oft gut gefüllte Häuser und die Einnahmen sind doch nur geringe.

Und dennoch haben die Theaterunternehmen in Berlin viel eher Aussicht auf Bestand und Gewinn wie diejenigen in der Provinz. Die Millionenstadt und der große Fremdenzufluß bieten einem Direktor in Berlin den Vorteil, daß er durch einen starken Erfolg den Schaden einer halb verlorenen Saison wieder einbringen kann. Wenn nur diese Erfolge so leicht zu erzielen wären! Die Direktoren sind immer in schwebender Pein — sie langen und bangen — nach zugkräftigen Novitäten und suchen sich untereinander die vorhandenen künstlerischen Kräfte abzujagen. Und immer hört man von neuen Theaterprojekten, und

immer höher werden die Ansprüche der wenigen Künstler, deren einige für sich zu gewinnen die neuen Unternehmer versuchen müssen.

Niemand kann es den Schauspielern von Namen verargen, wenn sie immer größere Gagen verlangen, sie gebrauchen nur ihr Recht, wie jeder andere Mensch auch, indem sie die günstige Situation für sich benutzen. Und diese Situation wird von Jahr zu Jahr für die Künstler von Renomée noch günstiger werden, denn Theater erstehen immer mehr, gute Schauspieler aber nicht.

Ich kann einem allzu nahe liegenden Beispiele nicht vorübergehen, da es für das, was ich sage, den vollgültigsten Beweis erbringt.

Mein Nachfolger, Herr Dr. Otto Brahm, hat anderthalb Jahre auf Reisen zugebracht, er hat viele große und kleine Theater in Deutschland und Oesterreich aufgesucht, er wollte — und das war ein sehr löblicher Vorsatz — junge, frische Talente, neue Kräfte heranziehen. Er ist zurückgekehrt und hat nichts gefunden.

Die vortrefflichen Künstler, die das „Deutsche Theater" heute sein eigen nennt, waren alle in Berlin bekannt und waren alle, entweder am „Deutschen Theater" selbst oder an anderen Berliner Theatern schon früher engagiert. Herr Dr. Brahm hat gute Miene zu den bösen Schauspielern machen müssen und zahlt ebenfalls hohe, sehr hohe Gagen.

Sehr häufig müssen die Theaterdirektoren ihren Mitgliedern außer den großen Gagen auch noch Urlaub gewähren und das sogar zu Zeiten der hohen Saison, damit die Schauspieler durch Gastspiele an anderen Bühnen ihr Einkommen noch vergrößern können.

Man kontroliere daraufhin nur einmal unsere ersten Theater in Berlin und man wird finden, daß immer ein Teil der besseren Künstler sich während des Winters außerhalb Berlins auf Gastspielen aufhält. Wie oft wird dadurch eine unzulängliche Umbesetzung von wichtigen Rollen in Stücken notwendig, die großen Erfolg gehabt haben und infolgedessen den Spielplan beherrschen; wie empfindlich wird oft das Repertoire eines vornehmen Theaters durch die Beurlaubung seiner ersten Mitglieder geschädigt! Würden die Direktoren aber den Schauspielern diese Urlaube verweigern, so würden sie als Ersatz dafür noch höhere Forderungen bewilligen müssen.

Die großen Gagen aber, welche die Theaterdirektoren in Berlin den besseren Schauspielern zahlen müssen, wären an und für sich noch keine drückende Last für die Unternehmer, wenn bei uns die Verhältnisse so lägen wie z. B. in Wien, wo durchschnittlich noch höhere Gagen gezahlt werden. In Wien ist das Interesse für das Theater viel lebhafter als in Berlin. Das Theaterpublikum selbst ist vielleicht kleiner (schon weil der stärkere Fremdenverkehr fehlt), aber dieses

kleinere Publikum bezeigt eine viel wärmere Anteilnahme am Theater und namentlich an den einzelnen beliebten Schauspielern.

Als vor etwa zwei Jahren das Ministerium Taaffe in Oesterreich zu Fall kam, nahmen natürlich alle Wiener Zeitungen von diesem wichtigen politischen Ereignis Notiz. An demselben Tage aber wurde bekannt, daß der beliebte Komiker Herr Tewele sich geweigert habe, eine kleinere Rolle im Talisman von Fulda zu spielen und daß infolgedessen ein verhängnisvoller Konflikt mit der Direktion des Volkstheaters drohe; und so geschah es denn, daß alle Wiener Journale, die den „Fall Taaffe“ mit sachgemäßer Kürze besprachen, an demselben Tage spaltenlange Feuilletons, Interviews und kritische Essais über den „Fall Tewele“ brachten.

So zahlreiche Wiederholungen eines erfolgreichen Stückes wie in Berlin sind in Wien allerdings nicht möglich, dagegen ist ein Erfolg, der für die Theaterkasse von Bedeutung werden kann, in Wien viel leichter zu erzielen als in Berlin. Wenn ein neues Stück bei seiner ersten Aufführung in Wien gar nicht besonders gefallen hat und kritisch sogar ganz verurteilt wird und es hat dennoch einem oder dem andern der beliebten Künstler Gelegenheit geboten zu einer hervorragenden schauspielerischen Leistung, so genügt dieser Umstand allein, dem Stück eine gewisse Zugkraft zu verleihen. Verschiedene, in Berlin kaum mög-

liche, Stücke haben in Wien eine große Anzahl immer besuchter Aufführungen erlebt, nur allein deshalb, weil die Wiener ihren Girardi sehen wollten. Allerdings ist Girardi der beste und beliebteste Komiker Wiens. Von der Popularität und Beliebtheit dieses Künstlers kann man sich bei uns kaum eine Vorstellung machen. Wenn Girardi einmal in einer Posse eine neue Kravatte von eigentlich unmöglicher Farbe und ungeheuerlicher Form trägt — es dauert keine vierzehn Tage, und halb Wien trägt dieselbe Girardi-Kravatte.

Und wenn nun gar Sonnenthal, die Wolter oder sonst einer von den Heroen des Burgtheaters nach einer Gastspielreise, oder nach längerem Unwohlsein zum ersten Male wieder in Wien auftritt, oder wenn Sonnenthal — der Liebhaber Sonnenthal — zum ersten Male den Wallenstein oder den König Lear spielt — ja, das sind Ereignisse, die Alles, was sonst in der Welt passieren mag, an Bedeutung übertreffen. Das Theaterpublikum Wiens ist in fieberhafter Aufregung; und wer sich nicht Tage lang, Wochen lang vorher zu solch' einer Aufführung seine Eintrittskarte errungen hat, der muß darauf verzichten zu sehen und zu hören, wie die Wiener ihre Lieblinge der Bühne auszeichnen und bejubeln.

Unter solchen Verhältnissen kann ein Theaterdirektor einem beliebten Schauspieler leichten Herzens die höchsten Gagen zahlen.

In Berlin darf ein Theaterunternehmer mit diesem Umstand gar nicht rechnen. Für die Kasse hat hier der Einzelne, und sei er der beste und beliebteste unter den Schauspielern, keinen Wert. Will ein Direktor in Berlin einen einzelnen Künstler als Zugkraft ausnutzen, so müßte er ihn schon — wie Herr Friedrich Haase sehr richtig erkannt hat — entweder fett drucken lassen oder als Gast auf den Theaterzettel setzen; dann wäre es möglich, wenigstens eine Zeit lang, das Interesse und die Neugierde des Publikums auf den Einzelnen zu lenken. In Berlin muß ein neues Stück als solches Erfolg haben, die Darstellung desselben, mag sie an sich noch so gut, ja sogar hervorragend sein, hilft der Novität nicht über den ersten Abend hinaus, wenn das Stück selbst mißfallen hat.

Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß eine schlechte Darstellung einem Stücke nicht schaden könne, im Gegenteil! Schon manchmal ist ein gutes Stück durch eine unzureichende Darstellung in seiner Wirkung geschädigt und erst später durch bessere Darstelluug zu seiner vollen Anerkennung gekommen; aber den wirklichen Mißerfolg hält auch die beste Dastellung nicht auf. Das Berliner Publikum erwartet in einem vornehmen Theater eine gute Darstellung als etwas Selbstverständliches, und das ist auch sein gutes Recht.

Darum muß ein Theaterdirektor in Berlin wohl

bemüht ſein, gute Schauſpieler zu engagieren und muß ſich bequemen, ſie den Verhältniſſen angemeſſen zu honorieren, aber er darf niemals darauf rechnen, daß eine beſonders hohe Gage durch die beſondere Zugkraft des Einzelnen ihren Ausgleich findet.

V.

Vorschläge zur Besserung unserer Theaterzustände.

Nachdem ich nunmehr unsere Theaterverhältnisse wahrheitsgemäß geschildert, nachdem ich als die Ursache der Uebel, die ich zu erkennen glaube, die Ausdehnung der Gewerbefreiheit auf das Theater bezeichnet habe, will ich auch die Mittel nennen, die nach meiner Meinung im Stande wären, gedeihlich und fördernd auf das Theater einzuwirken.

Der Staat errichtet Konservatorien für Musik, der Staat unterhält Akademieen und Museen für Malerei, Bildhauerkunst und Architektur, der Staat schützt und unterstützt Industrie und Kunstgewerbe — nur die dramatische Kunst entbehrt des legitimen Schutzes.

Thalia und Melpomene sind vogelfrei, Jeder kann sie einfangen und zur allgemeinen Belustigung dienstbar machen, die Gewerbefreiheit erlaubt ihm das.

Ein Zeitraum von 25 Jahren sollte doch wohl genügen, um die Segnungen einer Institution erkennen zu lassen.

Was also, frage ich, hat uns die Theaterfreiheit Gutes gebracht?

Werden die deutschen Theater — anders wie früher — heute mehr von solchen Männern geleitet, die ernste vornehme künstlerische Ziele und nicht bloß gewinnsüchtige Absicht haben? Nein, ganz entschieden nein.

Wo ließen sich auch solche Ziele verwirklichen? Mit Ausnahme der subventionierten Hoftheater und einiger anderer durch besondere Umstände begünstigter Bühnen sind die meisten Theaterunternehmungen ein ewiger Kampf um das Dasein. Trotzdem tauchen immer wieder Unternehmungslustige auf, zumeist mittelmäßige oder schlechte Schauspieler, die als solche ihr Fortkommen nicht mehr finden konnten und nun ihr Glück in einer Direktion suchen. Diejenigen aber, die Besseres können und Besseres wollen, werden zunächst durch den Mangel eines guten Schauspielpersonals in ihrem Streben gelähmt und erliegen oft auch den niedrigen Mitteln der Konkurrenz, die ihnen den Lebensfaden abzuschneiden droht, so daß sie den gemeinen Jahrmarktstrubel mitmachen müssen. Bühnenleiter also, für die das Theater ein Tempel der Kunst ist, die auf den lockenden Gewinn durch niedrige Spekulation verzichten zu Gunsten des

zweifelhaften Gewinns durch ernste Arbeit, solche Bühnenleiter hat uns die Theaterfreiheit eher verkümmert als groß gezogen.

Und unsere dramatische Literatur? Hier, sollte man meinen, müßten doch die vielen neuen Theater, die großen Tantièmen, die Gelegenheit, seine Werke leichter aufgeführt zu sehen, Anregung gegeben, Leben und kräftiges Aufblühen gefördert haben? Mit allem Respekt vor unseren zeitgenössischen Dramatikern, deren Zahl gewiß im Verhältnis zu den Theatern angewachsen ist, kann ich doch nicht einsehen, daß die dramatischen Dichter v o r der Theaterfreiheit, die das Benefizium der Tantièmen noch nicht genossen haben, etwa in den Schatten gestellt oder durch bessere ersetzt worden seien.

Gutzkow, Laube, Freitag, Halm, Brachvogel, Lindner, Mosenthal, Putlitz, die viel geschmähte Birch-Pfeiffer, Bauernfeld, Töpfer, Benedix, Hackländer — das sind Namen, die heute noch fast alle unvergessen sind, Schriftsteller, die den deutschen Bühnen viele wertvolle und wirksame Stücke geschaffen haben, Stücke, die zum großen Teil heut noch ihre Lebenskraft erweisen, wogegen die meisten Werke unserer Dramatiker oft nur ein kurzes Eintagsleben fristen und mit dem nächsten Tage schon verklungen und vergessen sind. Selbst auf dem Gebiete der niederen Komik war die dramatische Literatur vor der Theaterfreiheit nicht etwa kümmerlicher bestellt

als heute. Die Possen von Angely und Friedrich, von Gustav Räder und Kalisch wurden schon zur Zeit als Berlin neben dem königlichen Theater nur ein Privattheater besaß, das Königstädtische auf dem Alexanderplatz, hundert Mal und öfters hier aufgeführt und beherrschten viele Jahre lang das Repertoire aller deutschen Bühnen.

Ich will nicht sagen, daß die letzten 25 Jahre ohne Theaterfreiheit und ohne Tantièmen mehr Talente für die dramatische Literatur ausgebildet hätten, jedenfalls aber kann ich sagen, daß die Zeit der Theaterfreiheit, trotz ihrer lockenden Anregung, in geistiger Regsamkeit und dichterischer Potenz für das Theater weit hinter der früheren Zeit zurücksteht.

Ich sagte an einer anderen Stelle schon, daß es den deutschen Bühnen an guten Regisseuren mangelt, an Männern, die ihrerseits vielleicht bessernd und helfend eingreifen könnten, wo die Fähigkeit des Bühnenleiters selbst dazu nicht ausreicht. Ich habe auch begründet, warum die neue Zeit der Ausbildung guter Regisseure Hindernisse entgegensetzt. Wie anders war es auch in dieser Beziehung um die deutsche Bühne vor der Theaterfreiheit bestellt! Da wirkten als Regisseure: in Wien Heinrich Laube, in Karlsruhe Eduard Devrient, in Hamburg Heinrich Marr, in Hannover Fritz Rottmayer, in Weimar Dingelstedt, in Schwerin Gustav zu Puttlitz, in Stettin,

ſpäter Berlin, Julius Hein und noch manche Andere; Männer von Geiſt, Verſtand und genauer Kenntnis deſſen, was die praktiſche Bühne verlangt, Regiſſeure, die dem Dichter eine Stütze, dem Schauſpieler ein Lehrer waren.

Ueber das Verhältnis endlich unſerer guten Schauſpielkräfte aus früherer Zeit im Vergleich zur heutigen habe ich ſchon mancherlei Beiſpiele durch Namen gegeben, es ſei mir nur noch geſtattet, auf ein merkwürdiges Spiel des Zufalls hinzuweiſen. Ein ſehr großer Teil des Perſonals des „Deutſchen Theaters“ unter meiner Direktion (mit einzelnen hervorragenden Ausnahmen, wie Hedwig Niemann, Agnes Sorma, Engels, Niſſen u. ſ. w.) beſtand aus Oeſterreichern. Ich will nur einige Namen nennen: Tereſina Geßner, Maria Ortwin, Marie Pospiſchil, Bertha Hausner, Joſef Kainz, Sommerſtorff, Kadelburg, Pohl, Franz Schönfeld und noch viele, viele Andere. Und die jüngeren dieſer Künſtler waren Schüler der ſeit vielen Jahren beſtehenden und von vortrefflichen Lehrern geleiteten Theaterſchule in Wien. Dagegen waren und ſind noch heute die Stützen und der Ruhm des Wiener Burgtheaters viele Künſtler nnd Künſtlerinnen, die in Norddeutſchland geboren ſind und hier von kleineren zu größeren Bühnen ihre Lehr- und Wanderjahre durchgemacht haben. Es ſeien nur genannt: Charlotte Wolter, Baumeiſter, Meixner, Hartmann, deſſen Frau, geborene Schneeberger, Gabillon, deſſen

Frau, geborene Würzburg, Schöne, Thimig, Mitterwurzer und deſſen Frau u. ſ. w. Einen Nachwuchs an jungen Kräften, der auch nur annähernd an die Bedeutung ſeiner älteren Kräfte reichte, hat auch das Burgtheater nicht gefunden.

Wenn ich eben von einem Spiel des Zufalls ſprach, ſo iſt es doch auch ſehr gut möglich, aus den angedeuteten Umſtänden einen anderen Schluß zu ziehen, und zwar folgenden: In Wien mit ſeiner vortrefflich geleiteten Schule und in Oeſterreich überhaupt, wo mehr Theaterblut pulſiert wie in Norddeutſchland, erſtehen wohl noch häufiger Talente. Das Burgtheater iſt ſeit Laubes Zeiten kaum mehr der Platz, wo junge, noch unfertige Talente weitere Ausbildung und Förderung erfahren; iſt es doch ſogar vorgekommen, daß am Burgtheater engagierte K ü n ſt l e r, wenn ſie inzwiſchen nicht die Geduld verloren hatten, erſt nach langen Jahren zu Anerkennung und Bedeutung kamen. Darum wandern die meiſten jungen Talente aus Oeſterreich nach Deutſchland aus, und darum finden wir bei uns, und namentlich in Berlin, unter den beſſeren Schauſpielern ſo viel Oeſterreicher. In Deutſchland hatten wir zwar auch früher keine ſogenannten Theaterſchulen, aber wir hatten vor der Theaterfreiheit eine Menge von kleinen, Jahr aus Jahr ein beſtehenden, ſolide geleiteten Theatern, an welchen die jungen Schauſpieler eine ſichere, praktiſche Ausbildung

fanden; und alle unsere großen und bedeutenden Schauspieler aus früherer Zeit, alle haben an diesen Bühnen ihre Lehrzeit mit Erfolg durchgemacht und sind erst dann in Stellungen an große Theater gekommen, wenn die Entwickelung ihrer künstlerischen Anlagen und Eigenart ihnen Halt und Bewußtsein gegeben hatte. Heute aber giebt nicht der Gehalt, sondern das Gehalt dem Schauspieler das Bewußtsein.

Meine reaktionären Gedanken gehen wahrlich nicht so weit, daß ich Privilegien, Konzessionsbeschränkungen und Vorrechte Einzelner wieder eingeführt sehen möchte. Durchaus nicht! Aber wenn schon gleiches Recht für alle gelten soll, ist es darum auch nötig, daß man die Ausübung einer ernsten und schönen Kunst, die doch auch als Bildungsmittel gelten darf, ohne Schutz seitens des Staates zu einem handwerksmäßigen Gewerbe erniedrigen darf? Und das geschieht, wenn man den Unternehmungslustigen auf Grund der jetzigen Bestimmungen ohne Weiteres und überall gestattet, immer neue Theater zu begründen.

Es genügt nicht, daß man die moralische, künstlerische und finanzielle Qualität eines Bewerbers oberflächlich in Erwägung zieht, es müßte in erster Reihe auch die Bedürfnisfrage erwogen werden. Und vor allem ist es unangemessen, daß man das Theater und die Schauspielkunst zugleich mit anderen

Bestimmungen, wie über das Hausierergewerbe, über den Kleinhandel mit Bier und Schnaps u. s. w., unter die Aufsicht und Gewalt der Polizei stellt. Für bauliche Anordnungen und Sicherheitsmaßregeln mag die Ortspolizei die kompetente Behörde sein; aber darüber, von wem ein Theater geleitet werden darf, wie es würdig geleitet werden soll, über den Wert einer dramatischen Dichtung — über diese Fragen sollte der Polizei die Entscheidung entzogen und, wie in anderen Künsten auch, dem Kultusministerium übertragen werden.

Eine Kommission von literarisch feinfühligen Männern, denen Verständnis und Interesse für die Zwecke und Bedürfnisse der Bühne zuzutrauen wäre, eine solche Kommission unter der Leitung des Ministers selbst, müßte in erster Reihe in Theaterangelegenheiten zu entscheiden haben. Die Ausübung der Censur und die Erteilung der Konzessionen müßte durch diese Kommission geregelt werden.

Die Aufhebung der Theatercensur scheint mir durchaus nicht wünschenswert. Denn wenn die Theater, ohne das Placet einer Behörde, jedes Stück zur Aufführung bringen könnten, so liefen sie Gefahr, daß die Staatsanwaltschaft, ebenso wie sie Bücher nach dem Erscheinen im Druck konfiszieren kann, ein Stück nach der Aufführung so lange suspendierte, bis das Gericht über den angeblich strafbaren Inhalt Entscheidung getroffen hätte. Dadurch aber würde

den Direktoren und Dichtern viel größerer Schaden erwachsen, als wenn ein Stück gar nicht zur Aufführung zugelassen wird; abgesehen davon, daß sie obendrein noch in die Lage kommen könnten, Buße erleiden zu müssen entweder durch einen tiefen Griff in den Geldsäckel, oder durch beschauliche Einsamkeit in stiller Zelle. Freilich sollten nicht kleinliche politische und moralische Bedenken den Ausschlag geben dürfen, namentlich wenn es sich um ein ernstes Dichtwerk, nicht blos um eine lockere Sensationskomödie ohne poetischen Wert handelt; hierüber nach sorgsamer Erwägung ein Urtheil zu fällen, wäre die vom Kultusminister zu bildende Kommission der geeignete Areopag.

Ebenso wichtig wäre es, daß einer solchen Kommission die Prüfung darüber zustände, w e m die Leitung einer Bühne anzuvertrauen sei, und zwar unter besonderer Erwägung folgender Fragen, erstens: sind die persönlichen Eigenschaften des Bewerbers solche, daß sie für eine solide und zugleich künstlerische Führung des Theaters eine Garantie bieten? und zweitens: ist die nachgesuchte Begründung des Theaters ein Bedürfnis, oder darf man dem Unternehmen wenigstens Aussicht auf Bestand zugestehen?

Welche Beurteilung diese Fragen jetzt von seiten der Aufsichtsbehörden finden — und zwar im Gegensatz zu den Meinungen der Fach- und Sachverstän-

digen — bezeichnet sehr deutlich ein Fall, der in diesen Tagen vor dem Oberverwaltungsgericht zur Entscheidung gekommen ist.

Der Schauspieler Ludwig St. kam um die Erlaubnis ein zum Betriebe des Gewerbes als Schauspielunternehmer. Diese Erlaubnis wurde verweigert, und zwar unter der Begründung, daß der Nachsuchende kaum vierundzwanzig Jahre alt sei und noch nicht einmal ein Vermögen von 15000 M. besitze, daß ihm also die erforderliche Zuverlässigkeit sowohl in artistischer wie finanzieller Hinsicht mangle.

Der Abgewiesene beschritt den Klageweg. Die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger, die zur Begutachtung des Falles aufgefordert wurde, gab ihre Meinung dahin ab, daß die Leitung eines Theaters in technischer und künstlerischer Beziehung eine Fülle von Erfahrungen erfordert, daß deshalb ein jugendlicher Schauspieler doch erst den Beweis erbringen müsse, daß er die nöthige Befähigung habe. Alsdann wurden zwei Theaterdirektoren gehört, welche die Laufbahn des St. näher kannten. Einer derselben erklärte, St. sei noch zu jung und habe offenbar noch nicht die nötigen Kenntnisse und Erfahrungen, um ein Schauspielunternehmen zu leiten; die Befähigung des St. als Schauspieler sei nicht sehr hervorragend. Der andere Direktor äußerte sich nicht minder ungünstig über St. und erklärte, weder in technischer

noch künstlerischer Beziehung reiche sein Können aus, um ihm ein Theater anzuvertrauen. St. dagegen brachte verschiedene polizeiliche Bescheinigungen bei, die besagten, daß er in Städten der Provinz bereits erfolgreich als Leiter einer Operettentruppe thätig gewesen, daß das Zusammenspiel gut war, und daß die Ausstattung vortrefflich gewesen sei. Außerdem sprachen sich auch einige Privatpersonen zu Gunsten des Klägers aus, und der Bezirksausschuß erteilte dem St. die nachgesuchte Erlaubnis. Gegen diese Entscheidung legte der Vertreter des öffentlichen Interesses Revision beim Oberverwaltungsgericht ein und machte geltend, der Vorderrichter habe zuviel Gewicht auf die polizeilichen und zu wenig Gewicht auf die Gutachten der Theaterdirektoren gelegt. Der Kläger dagegen wandte ein, daß die Theaterdirektoren ihn nur als darstellenden Künstler beurtheilen könnten; und seine Jugend dürfte ihm Niemand zum Vorwurf machen, denn da er mit 21 Jahren majorenn geworden, sei er wohl berechtigt, sich mit 24 Jahren selbstständig zu machen.

Das Oberverwaltungsgericht entschied ebenfalls zu Gunsten des Klägers, und somit ist der junge 24jährige Schauspieler nunmehr im Besitz eines Gewerbescheines, der ihn berechtigt, jedes Theater in jeder Stadt zu übernehmen und nach seinen künstlerischen Intentionen selbstständig zu leiten.

Gratulor!

Die Kontrole, die seitens der Aufsichtsbehörde in letzter Zeit gegen Konzessionare, namentlich für Theater in Berlin, strenger geübt wird, sucht ihre Schärfe darin, daß sie den Nachweis bedeutender Geldmittel verlangt, und zwar unter der sehr löblichen Voraussetzung der Behörde, daß der geforderte Nachweis die Schauspieler, die sich einem Unternehmer anvertrauen, vor Schaden bewahren werde. Diese Voraussetzung aber ist ein Irrtum. Selbst angenommen, die bedeutenden Geldmittel, deren Nachweis man von dem Unternehmer verlangt, wären sein Eigentum, — kann er das Geld in der Zeit zwischen der Erteilung der Erlaubnis und der Eröffnung des Theaters, die schon wegen der nötigen Vorbereitungen eine ziemlich lange sein muß, nicht auf die leichteste Weise verloren haben? Giebt es kein Monte Carlo, keine Klubs, keine Börse? Und wenn das Geld nun in dem Theaterunternehmen selbst verloren gegangen ist, was unter Umständen sehr schnell passieren kann, sind die Schauspieler dann besser daran, wenn sie eine Weile, anstatt wo anders, von diesem Direktor ihre Gagen bezogen haben und dann eines Morgens plötzlich erfahren, daß ihr bisheriger Brodherr sich in der Nacht heimlich empfohlen und ihnen nur die Bitte um ein freundliches Andenken zurückgelassen hat?

Selbstverständlich muß der Theaterunternehmer ein gewisses Betriebskapital besitzen. Aber man kann doch nicht so viel Vermögen von ihm verlangen, daß

er allen etwaigen Verlusten Stand halten und alle, auch die mehrere Jahre laufenden, Verträge auszahlen kann? Wer ein so großes Vermögen besitzt, wird es kaum an ein Theaterunternehmen wagen.

Darum wiederhole ich: nicht der Nachweis von großen Geldmitteln, sondern nur die persönlichen Eigenschaften des Bewerbers und die Erwägung der Bedürfnisfrage geben eine Garantie für das Gedeihen und Bestehen eines Theaters.

Heute ist es soweit gekommen, daß kleine Städte von 30—40 000 Einwohnern nicht blos ein Theater haben, nein zwei, auch öfters drei, ungerechnet der sogenannten Spezialitäten-Theater. Daß diese Bühnen keinen Bestand haben und nur in ganz unkünstlerischer Weise geleitet werden können, bedarf keiner Erklärung. Die Spielzeit dieser Theater dauert gewöhnlich vom 1. oder 15. Oktober bis zum Palmsonntag, wenn ein Krach dem Spiele nicht noch früher ein Ende macht.

Wenn nun die Schauspieler, die sich ohne jede Berechtigung zum Theater gedrängt haben, wirklich fünf oder sechs Monate lang eine kleine Gage bezogen haben, die ihnen kaum den notdürftigsten Unterhalt gewährt hat, dann stehen sie vor der Frage, wie sie weiter ihr Leben fristen sollen. Es giebt zwar auch eine Anzahl von Sommertheatern, aber deren sind weniger und ihre Existenz ist noch fraglicher und

kümmerlicher. Und ereilt diese Leute das leider immer drohende Schicksal, daß der Direktor seine Zahlungen einstellt, dann sind sie auf das Bettelbrod angewiesen.

Man könnte sich wundern, daß trotz dieses Elends noch immer weiter unfähige Leute beim Theater ihr Glück suchen? Das hat vielleicht darin seinen Grund, daß die Unternehmer sowieso in jeder Saison ihr Personal wechseln und es dann gerne mit dem neuen Zuzug probieren, weil der wiederum billiger zu engagieren ist und weil sich die Herren Direktoren denken: schlechter als die anderen können die doch auch nicht sein! Aber sie irren sich.

Ich kannte einen ehrenwerthen, gewissenhaften Mann, der seit einem Menschenalter die Direktion eines Theaters in einem kleinen Städtchen von 30000 Einwohnern führte und der, weil er immer pünktlich seinen Verpflichtungen nachkam, allgemein für einen wohlhabenden Mann gehalten wurde. Als er mich einmal in meinem Bureau besuchte und ich ihm gesprächsweise sagte, das mein monatlicher Ausgabeetat sich auf mehr als 60000 Mark beliefe, da schüttelte er lächelnd den Kopf und erwiderte mit einem Seufzer: „Du lieber Gott, ich wäre glücklich, wenn ich so viel in der ganzen Saison einnehmen könnte!“

Da ich mir das nicht zusammenreimen konnte,

erzählte er mir, daß er mit seiner Frau und seiner Tochter das ganze Geschäft allein führe; er hatte die artistische Leitung und Regie, seine Frau besorgte die Bücher und die Kasse und die Tochter hatte die Oberaufsicht über die Garderobe und alles Technische auf der Bühne. Als Schauspieler konnte er nur Anfänger mit ganz kleinen Gagen engagieren; er ging in jedem Jahre selbst danach auf die Suche aus und hatte auch so viel Fleiß und Geschick, die jungen Leute so weit zu bilden, daß sie wenigstens das Nötigste brachten. „Das Geschäft," sagte er mir, „ist zwar sehr beschwerlich, ich muß mit Pfennigen rechnen, aber es gewährt uns doch schon seit vielen Jahren einen bescheidenen Unterhalt." — Vor einiger Zeit ist der alte Herr gestorben und hat Frau und Tochter in Sorge um das Leben zurücklassen müssen. — Aber das Stadttheater in X war immer als ein glänzendes Geschäft erachtet worden und nach dem Tode des Direktors fand sich eine große Anzahl von Bewerbern ein.

Eine Besserung unserer Theaterzustände muß von unten herauf vorgenommen werden, in den kleinen Städten muß man anfangen. Man fasse verschiedene solcher kleinen Städte in eine Konzession zusammen, drei, vier oder mehr Orte, in Berücksichtigung ihrer Einwohnerzahl, übergebe diese Konzession einem Unternehmer und verpflichte ihn, in jeder Stadt einige Monate des Jahres Vorstellungen zu geben. In der

Zwischenzeit dürfte kein anderes Theater dort konzessioniert werden.

Man wird unter den Bewerbern sorgliche und gute Auswahl treffen können, denn es werden sich für solche Theaterdirektion genug tüchtige Männer finden, weil dieselbe ihnen nicht nur die Möglichkeit der Existenz sichert, sondern auch eine ziemlich sichere Aussicht auf Gewinn giebt. Die kleinen Städte werden dann nicht mehr während des ganzen Jahres in verschiedenen Theatern mit schlechten Aufführungen, die keine Teilnahme des Publikums finden, geplagt werden, aber sie werden dafür während einiger Monate des Jahres ein verhältnismäßig gutes Theater haben, an dem sie sich erfreuen können. Die jungen Schauspieler werden an solchen Theatern ein Engagement finden, in dem sie Jahr aus Jahr ein mit Sicherheit auf ihre Gagen rechnen, in dem sie etwas lernen und sich weiterbilden können, denn die Direktoren werden Zeit und Muße haben, ihre Vorstellungen sorgsam vorzubereiten, weil sie damit rechnen können, daß sie die Zeit des Studiums nicht blos für eine oder zwei Aufführungen aufwenden, da sie ja ihre Vorstellungen in jeder Stadt wiederholen können; und es wird sich auf diese Weise auch an den kleinen Theatern ein künstlerisches Ensemble herausbilden, durch welches schauspielerische Talente Förderung und Gedeihen erfahren, innerhalb dessen begabte Männer als Regisseure praktische Studien

machen und sich zu größeren Aufgaben vorbereiten können.

Allerdings würden dadurch, daß so viele kleine Theater für immer zu bestehen aufhörten, auch viele unfähige Schauspieler gar kein Unterkommen mehr finden.

Das aber, meine ich, wäre kein Unglück; im Gegentheil! es wäre besser für die Theater und auch besser für die Betroffenen, die sich dann einem anderen Berufe zuwenden müßten, in dem sie jedenfalls mehr Aussicht auf ein Fortkommen hätten, wie als schlechte Schauspieler.

Größere Städte, die beanspruchen, während des ganzen Jahres ein Theater zu haben, mögen ihre Theater derart subventionieren, daß dieselben den an sie zu stellenden Ansprüchen gerecht werden und auf Bestand rechnen können. Sie mögen sich dagegen die Aufsicht über ihre Stadttheater wahren. Ob und wie viel andere Theater daneben zu konzessionieren seien, wird nach den Erfahrungen der vergangenen fünfundzwanzig Jahre leicht zu ermessen sein.

Ebenso sollte man in Berlin doch endlich „genug sein lassen des grausamen Spiels“. Es ist ja richtig, daß die neuen Theater — und kämen ihrer noch so viele! — ebensogut wie die alten, zeitweise einmal das Glück haben können, durch irgend eine zugkräftige Novität ein zahlreiches Publikum anzulocken. Und dabei kommt die Lage und der Rang des Theaters

gar nicht in Frage. Hat doch in diesem Winter ganz Berlin das Theater am Alexanderplatz aufgesucht, um „die kleinen Lämmer“ zu sehen! Ebenso könnte irgend eine andere alberne Komödie, wenn sie in die Mode kommt, ein anderes Theater — und läge es am Görlitzer Bahnhof — eine Zeit lang füllen. Aber damit wäre doch noch nicht die Zweckmäßigkeit oder das Bedürfnis für die Begründung eines neuen Theaters am Görlitzer Bahahof erwiesen! Der Berliner und ebensowenig der Fremde kommt doch nicht bei einem Spaziergang durch die Straßen auf die Idee, dieses oder jenes Theater, das er gerade passiert, zu besuchen? Er wählt aus den Anzeigen in den Zeitungen oder auf den Anschlagsäulen das Stück und das Theater, welches ihm Unterhaltung oder Genuß zu versprechen scheint, und die Lage des betreffenden Theaters wird hierbei nur in den seltensten Fällen ein Anreiz oder ein Hinderniß sein. Unsere Kommunikationsmittel sind so ausgezeichnete und so billige, daß weite Entfernungen nicht so sehr in's Gewicht fallen.

Ist nicht während eines ganzen Winters ganz Berlin nach den Frankfurter Linden hinausgewandert, um in dem damaligen Ostend-Theater „das neue Gebot“ von Wildenbruch zu sehen? Und sind nicht seiner Zeit, wenn Ludwig Barnay den Marc Anton spielte, die jüngsten Mädchen aus den entferntesten Gegenden nach dem Weinbergsweg

gepilgert? Und haben nicht dagegen unsere beiden neuesten, im besten Stadtteil belegenen und dabei schönsten und komfortabelsten Theater, das Lindentheater und das Neue Theater, den Beweis erbracht, daß sie vollständig überflüssig waren? Was hat es genützt, daß die Bauunternehmer oder diejenigen, denen man die Erlaubnis zum Gewerbebetrieb der Theater erteilt hat, den Besitz von Geldmitteln nachgewiesen haben? Sind darum die Direktoren nicht nach kurzer Zeit schon ruiniert gewesen? Hat es das Unheil aufgehalten, daß viele Theaterangehörige, unter glänzenden Aussichten nach Berlin gelockt, mitten im Winter brodlos und ohne Erwerb dastanden?

Und ist es der sogenannten zweiten Oper im Belle-Alliance-Theater anders ergangen? Dieses Gespenst einer zweiten Oper spukt noch immer für Berlin. Traurig, wenn es jemals zu stande käme! Richard Wagner's Opern und alle bedeutenden Werke der neuen Komponisten gehören dem königlichen Opernhause und werden diesem Theater immer zuerst zufallen. Mit dem Freischütz aber, mit der weißen Dame, mit Czar und Zimmermann ist in Berlin kein Opernunternehmen zu begründen. Es fehlt eben hier, wie auch im Schauspiel, ein Repertoire, das ein neues Theater interessant machen könnte. Es wird viel zu wenig Gutes und Erfolgreiches produziert, als daß daran noch immer neue Theater partizipieren

könnten. Und für die klassischen Werke, deren Pflege sich schon wahrlich genug Theater in Berlin annehmen, bedarf es vor allem guter Schauspielkräfte; und die zu finden dürfte den neuen Unternehmern doch wohl etwas schwer fallen. Darum ist es auch für Berlin an der Zeit, daß man bei der Neubegründung von Theatern die Bedürfnisfrage in Erwägung zieht und hierfür durch die Gesetzgebung einen Anhalt schafft.

Würde das Deutsche Reich außerdem dem Beispiele Wiens folgen und in unseren großen Städten Theaterschulen errichten und mit ausgesuchten Lehrkräften besetzen, dann würde dadurch gewiß manchem Unfug gesteuert und es würden Institutionen geschaffen werden, die für das Gedeihen der Schauspielkunst von den segensreichsten Folgen sein könnten. Vielen der Unberufenen, denen jede Berechtigung, dramatischen Unterricht zu erteilen, abgesprochen werden muß, die jetzt unter der Versprechung eines baldigen Engagements die jungen Leute anlocken, ihnen das Geld aus der Tasche ziehen und sie dann, unbekümmert um ihr weiteres Schicksal, in ein gewisses Elend hinausschicken, vielen dieser Unkraut-Blüten der Theaterfreiheit würde die Errichtung von Schulen seitens des Staates das verderbliche Handwerk legen.

Die Gewerbeordnung, die uns eine freiheitliche Entwickelung des Theaters bringen sollte, hat an diesem Ziele weit vorbeigeführt. Wir sind falsche

Wege gegangen, wir sind im Sumpf stecken geblieben, wir müssen umkehren, wenn unsere Theater nicht bloß vereinzelt, sondern in ihrer Mehrheit wieder Pflegestätten einer schönen Kunst sein sollen zur Anregung und Freude für Geist und Gemüt.

VI.

Bühnen-Verein und Genossenschaft.

Die beiden Körperschaften, welche die deutschen Theater, einschließlich der Theater in Oesterreich, in ihrer Gesammtheit repräsentieren, sind der „Deutsche Bühnen-Verein“ und die „Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger“. Der deutsche Bühnen-Verein besteht aus der Vereinigung der Bühnenleiter, und zwar der Intendanten und Direktoren aller Hoftheater, der großen Stadttheater und verschiedener kleineren Theater; der Präsident dieses Vereins ist nach den Statuten der jeweilige Generalintendant der Königlichen Schauspiele zu Berlin. Außer dem Präsidium vertritt den Verein noch ein Direktorial-Ausschuß, der neben dem Präsidenten und Vize-Präsidenten noch aus vier ordentlichen und vier stellvertretenden Mitgliedern besteht. Alsdann bildet der Bühnen-Verein aus seiner Mitte das Vereins-Schiedsgericht, dem ein Obmann und zwei ordentliche Richter und zum Ersatz ein stellvertretender Obmann nebst

verschiedenen stellvertretenden Richtern angehören. (Ueber die Teilnahme von Mitgliedern der Genossenschaft an diesem Schiedsgericht — denn das Kollegium besteht aus fünf Richtern und zwei derselben sollen aus der Genossenschaft gewählt werden — spreche ich später.)

Die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger zählt zur Zeit ungefähr 5000 Mitglieder, und zwar als solche nicht bloß Schauspieler und Opernsänger, sondern auch diejenigen, die in irgend einer Funktion beim Theater thätig sind. Die Genossenschaft wurde gegründet im Jahre 1871, während der Bühnen-Verein eine Institution viel älteren Datums ist.

Der deutsche Bühnen-Verein ist in seinem eigentlichen Wesen nichts weiter als ein Schutz-Bündnis gegen die Ausschreitungen der Schauspieler, so namentlich gegen den Kontraktbruch. Hin und wieder hat der Bühnen-Verein wohl das Bedürfnis gefühlt, vor der Oeffentlichkeit zu dokumentieren, daß seine Mitglieder Vorstände von Kunst-Instituten seien, und er hat zu diesem Zweck Preise ausgeschrieben für das beste Drama oder für das beste Lustspiel. Diese Preisausschreiben waren immer sehr schön zu lesen, aber ich kann bei eifrigstem Nachdenken nicht dahinter kommen, welches von den vielen eingegangenen Stücken je das beste Drama oder beste Lustspiel gewesen wäre. So lange ich Mitglied des Bühnen-

Vereins war, hat unsere Kasse durch Auszahlung eines Preises keinen Abbruch gelitten. Dagegen ist der Zweck des Bühnen-Vereins, sich durch ein Kartell gegen die widerspenstigen und zum Kontraktbruch neigenden Schauspieler zu schützen, in geradezu mustergiltiger Strenge gewahrt worden. Man könnte sich versucht fühlen, diese Strenge grausam zu nennen, wenn man andererseits nicht zugeben müßte, daß Schauspieler sehr oft für das Einhalten von Verträgen nur eine schwache Unterstützung in ihrem Rechtsbewußtsein finden.

Allerdings sind diese Verträge auch manchmal zum Verzweifeln grausam. Ich habe Kontrakte von einem unserer größten Stadttheater gesehen, die — bei kleiner Gage und ohne nennenswerte Aufbesserung im Verlaufe der Zeit — auf sechs Jahre abgeschlossen waren und in denen der Direktor sich außer der üblichen Kündigungsfrist im ersten Monat auch noch das Recht der Kündigung nach jedem Jahre vorbehalten hatte; dem Schauspieler dagegen stand gar kein Kündigungsrecht zu. Es ist sehr wohl zu verstehen, daß dieser ungerechte Druck auf die Freiheit eines Menschen, der alljährlich in der Gefahr schwebt, brodlos zu werden und sich dennoch nach keinem anderen Unterkommen umsehen und kein besseres Anerbieten annehmen darf, zu dem Entschluß führen kann, die achtlos sich selbst gebundene Fessel mit Gewalt zu zerreißen. Es ist nur zu verwundern,

daß so viele Schauspieler ohne jedes Bedenken, ohne vernünftige Ueberlegung die ihnen angebotenen Engagementsverträge unterzeichnen! Die Not ist freilich ein harter Bedränger, und die Freude, wenigstens für den Augenblick versorgt und dem Elend entrückt zu sein, mag manche leichtfertige Handlungsweise entschuldigen; aber die Schauspieler sind auch ohne zwingende Not leichtfertig mit Abgabe ihrer Unterschrift.

Wer kennt nicht die ewigen Klagen über die Theateragenten, über die ungebührlichen Provisionen, die sie für Vermittelung eines Engagements von den Schauspielern verlangen! Und dabei habe ich selbst die Erfahrung gemacht, daß Schauspieler, die ich auf meinen Reisen ohne Vermittelung eines Agenten engagierte, trotzdem nicht bloß einem, nein, sogar zuweilen zwei und drei verschiedenen Theateragenten die Provision für ihr Engagement versprochen und auch durch die von ihnen unterzeichneten Reverse angewiesen hatten. Wenn ihnen dann die Abzüge von den monatlichen Gagen gemacht werden sollten, dann klagten und jammerten sie; und auf die Frage, weshalb sie sich denn so drückende Verbindlichkeiten selber auferlegt hätten, fanden sie keine andere Antwort als die: sie haben doch nicht wissen können, ob ihr Engagement am „Deutschen Theater" ein dauerndes sein würde, ob sie nicht bald wieder die Agenten brauchen würden, und die hätten sie jedenfalls erzürnt und

weniger willfährig gefunden, wenn sie ihnen von diesem Engagement keine Provision zugewiesen haben würden.

Eines weiteren Grundes, daß sie fürchteten, in den Theaterzeitungen schlecht oder gar nicht rezensiert zu werden, schämten sie sich wohl Erwähnung zu thun.

Es ist geradezu unglaublich, welche Bedeutung die Schauspieler den Theaterzeitungen beilegen! Sie bilden sich wahrscheinlich ein, daß von den guten Rezensionen in diesen Blättern, die sie sich doch meist selber schreiben, die Theaterdirektoren ihre Auswahl abhängig machen, daß die Theaterzeitungen also fördernd oder hemmend ihr Fortkommen beeinflussen können.

Die Ueberschätzung des Einflusses von Rezensionen in Theaterblättern ist verbunden mit der Angst, die Herren Redakteure dieser Blätter, das heißt die Herren Theateragenten, zu erzürnen, wenn man nicht auf ihre Zeitungen abonniert und ihnen nicht die Provision auch für nicht von ihnen vermittelte Engagements zahlt. Und diese Angst vor den Theateragenten beherrscht nicht bloß die kleinen Schauspieler und Anfänger, die noch für ihre Zukunft besorgt sein müssen, nein, auch Schauspieler in gesicherten Stellungen, deren Ruf schon begründet ist, halten es für zweckdienlich, sich die Gunst der Agenten zu erkaufen.

Ist doch sogar Herr Friedrich Haase, ein reicher, unabhängiger Mann, der beliebteste Gast der deutschen Bühnen, eines Tages, kurz vor Eröffnung des „Deutschen Theaters zu Berlin", in heller Aufregung zu meiner Frau gefahren, um sie zu bitten, sie möge doch ihren ganzen Einfluß auf mich aufbieten, damit ich von dem unheilvollen Entschlusse, den Theateragenten den freien Eintritt zu wehren, zurückkomme. Er sehe, sagte Herr Haase zu meiner Frau, die größte Gefahr voraus für das „Deutsche Theater" und für alle seine Mitglieder, wenn ich nicht davon abstehe, die Theateragenten durch Entziehung der gewohnten Freibillets zu brüsquieren. Meine Frau hat mir selbstverständlich von der Aufregung und Befürchtung des Herrn Haase Mitteilung gemacht, im übrigen aber hat sie sich das Recht, Einfluß auf meine Entschließungen zu üben, für ernstere Gelegenheiten verspart.

Wenn nun die Schauspieler sehr oft, gleichviel aus welchen Beweggründen, ohne Achtsamkeit und ohne sorgsame Erwägung Verträge unterzeichnen und sich durch ihre übereilt gegebene Unterschrift in Fährlichkeiten und drückende Konflikte bringen, so nehmen sie dagegen auch nicht selten aus viel weniger entschuldbaren Gründen Veranlassung, sich ihrer kontraktlich eingegangenen Verpflichtungen zu entziehen.

Der Kontraktbruch beim Theater ist keineswegs

immer die Folge eines durch ungleiche Verteilung von Recht und Pflicht unerträglich gewordenen Verhältnisses, er wird auch sehr oft in unverantwortlich leichtfertiger und frivoler Weise seitens der Schauspieler verübt. Zu den alltäglichsten Erscheinungen gehört, daß Choristen und Bühnenangehörige in kleinen Stellungen ein Engagement heimlich aufgeben oder, nachdem sie sich einen Vorschuß haben zahlen lassen, gar nicht antreten, um es später an einem anderen Theater, wo ihnen ein etwas höheres Einkommen zugesichert war, ebenso zu machen. Da der Bühnen-Verein die Kontraktbrüchigen sofort signalisirt und verfolgt, ist das übliche Hilfsmittel solcher Leute, um sich vor Entdeckung zu schützen, daß sie einen anderen Namen annehmen und das Mittel so oft wiederholen, als sie gegen ein Theater, das dem Kartell-Verein angehört, kontraktbrüchig werden. Auf diese Weise gelingt es den Ausreißern manchmal, viele Jahre lang unentdeckt zu bleiben, trotzdem sie in der Liste der Kontraktbrüchigen bereits unter zwei oder drei verschiedenen Namen kenntlich gemacht sind.

Dieser immerwährende Zustand der Unsicherheit bei Zusammenstellung des Chorpersonals ist eine stete Klage und auch eine schwere Schädigung der Opernbühnen.

So leicht wird nun allerdings den Schauspielern, die ihren Namen doch nicht mit jedem Rock und in

jeder Stadt wechseln können, der Kontraktbruch nicht gemacht

Die Theater, die dem Bühnen-Verein angehören, dürfen einen Kontraktbrüchigen niemals engagieren, auch dann nicht, wenn er die in dem verletzten Vertrage bestimmte Konventionalstrafe bezahlt hat; erst wenn der Direktor, gegen den der Kontraktbruch verübt worden ist, darein willigt, daß der Name des Schuldigen aus der Strafliste gestrichen wird, erst dann ist er von dem Bann erlöst. Das erscheint hart, ungerecht, gewalttätig — ich gebe es zu; aber wer die Theaterverhältnisse genau kennt, der wird einräumen müssen, daß ein geschlossener Vertrag den Direktoren nur wenig Sicherheit bieten würde, wenn der Bühnen-Verein nicht mit so drakonischer Strenge den Kontraktbruch verfolgte. Die Schauspieler führen zu ihren Gunsten an, daß jedes Vergehen durch die Strafe doch gebüßt sein müsse, und die Konventionalstrafe sei die Buße; es käme dabei ja nur auf die Vereinbarung an, daß die Direktoren eine dem Engagementsverhältnis angemessene, möglichst hohe Konventionalstrafe in den Verträgen aufnähmen. Das möchte richtig scheinen, aber es ist doch nicht so. Die Satzungen des Bühnen-Vereins bestimmen, daß die Konventionalstrafe in den Kontrakten den Betrag einer Jahresgage des Schauspielers nicht übersteigen dürfe. Das ist zunächst eine Bestimmung, der die Kartell-Mitglieder sich zu fügen haben. Aber diese

Bestimmung hat auch einen rechtlichen Untergrund, denn es ist sehr fraglich, ob eine willkürlich hoch bemessene Strafsumme von den ordentlichen Gerichten anerkannt würde; und dem Urteil des Schiedsgerichts unterstehen selbstverständlich nur die Theater des Bühnen-Vereins.

Sehr oft ist der Schaden, der einer Bühne durch den Verlust eines bedeutsamen Mitgliedes erwachsen kann, gar nicht durch eine im Kontrakt zu fixierende Konventionalstrafe in Ausgleich zu bringen. Ein ganzes Ensemble kann durch den Verlust einer hervorragenden Kraft zerstört werden, die Aufführung einer großen Anzahl für die Bühne wertvoller Werke kann darunter leiden, das betreffende Theater kann auf das empfindlichste auf lange Zeit hinaus geschädigt werden. Und dafür soll eine Konventionalstrafe Ersatz bieten? Wie hoch sollte sich denn eine solche Strafe bemessen lassen? Die dem Theater Fernstehenden antworten darauf: Man muß eben eine verlorene Kraft durch eine andere ersetzen und für die Zeit, bis man Ersatz gefunden, muß für etwaigen Verlust die Strafsumme als Ausgleich dienen. Wie einfach und logisch! Daß die dummen Theaterdirektoren auch gar nicht darauf kommen, wenn sie einmal einen Kainz verloren haben, sich einen andern Kainz zu suchen!

Das ist doch so einfach?!

Wenn man hört und liest, was über das Theater

gesprochen und geschrieben wird, von klugen, gelehrten und politischen Herren, mit welchem Mangel an Sachkenntnis die Bedürfnisse der Bühne, die Verhältnisse zwischen Direktoren und Schauspielern beurteilt werden, nur von einem juridischen oder allgemein sozialen Standpunkt aus, dann darf es kaum mehr Wunder nehmen, daß thatsächlich für die Hebung und Besserung unserer Theaterzustände nichts geschieht.

Wie Jeder die Leistungen eines Theaters kritisieren kann, so weiß auch jeder gebildete Mann, wie ein Theater geführt werden muß, zumal wenn er gar in einem Parlamente sitzt. Dann freilich hat der Herr Doktor sehr viel zu thun und keine Zeit, das Theater öfters zu besuchen; aber das ist auch gar nicht weiter nötig. Vielleicht hat ihm in seiner Jugend eine Freundin von der Operette zu intimem Verkehr auf der Bühne verholfen, und jetzt ist seine Frau Gemahlin Achtels-Abonnentin (d. h. für jede achte Vorstellung) im Stadttheater zu Xhausen oder Yburg und berichtet ihm ganz genau, wie es in Xhausen oder Yburg im Theater zugeht. Und das genügt! Das übrige bringt die Phantasie — wozu wäre man denn auch ein geübter Redner!

Der von dem Bühnen-Verein geschlossene Kartell gegen den Kontraktbruch ist leider eine Notwendigkeit, aber trotz seiner Strenge keineswegs eine für alle Fälle ausreichende Schutzmaßregel. Die Bühnen

freilich, die sich dem Kartell-Verein angeschlossen haben — und dazu gehören wohl die meisten großen und vornehmen Theater — dürfen einen Kontraktbrüchigen nicht engagieren, aber die überwiegend größere Anzahl der deutschen Theater (und darunter auch manche Theater von Bedeutung) gehören dem Bühnenverein nicht an, und diesen Theatern kann es Niemand verwehren, ein gegen eine Kartellbühne kontraktbrüchig gewordenes Mitglied zu engagieren. Nicht selten sogar geht von diesen Bühnen die Verleitung zum Kontraktbruch aus. Wenn ein Theater das Glück gehabt hat, eine talentvolle junge Kraft zu gewinnen, wenn es verstanden, dieselbe zu fördern, so daß der bis dahin unbekannte Namen nunmehr die Schätzung des Publikums, die Anerkennung der Kritik findet, so steigt zunächst der junge Künstler in seiner eigenen Wertschätzung zu immenser Höhe, findet es ganz unbegreiflich, daß er sich für eine solche „Lumpengage", wie sie ihm sein Direktor zahlt, habe binden können und verlangt, daß der Direktor einen andern, seinem nunmehrigen Wert entsprechenden Vertrag mit ihm abschließe. Ueber solchen Konflikt braucht nur das Geringste zu verlauten — und das geschieht immer — sofort! — und der betreffende Schauspieler braucht nur eine einigermaßen wertvoll scheinende Acquisition zu sein, so sind alsbald Agenten und Direktoren zur Stelle, die mit ihren Einreden und Anerbietungen sich zwischen einen Ausgleich schieben, und der Kon-

traktbruch ist vollzogen. Auch in den Fällen, wo der Schauspieler nicht selbst auf die Entdeckung kommt, daß sein künstlerischer Wert mit seiner schlechten Bezahlung gar nicht im Einklang steht — allerdings sind das die selteneren Fälle! — findet sich immer ein freundlicher Vermittler, der den Künstler auf diese Ungerechtigkeit aufmerksam macht, vielleicht sogar ein Kollege des Direktors, der nicht dem Kartell-Verein angehört und der dem Schauspieler die Zahlung der Konventionalstrafe und daneben eine wesentlich höhere Gage anbietet, und dann ist der Kontraktbruch gewöhnlich sofort perfekt.

Allerdings revanchieren sich die Herren vom Kartell-Verein für die Schädigung, die sie zuweilen von Seiten ihrer Kollegen außerhalb des Bühnen-Vereins erfahren, indem sie gegebenen Falles dieselbe Lockpfeife blasen.

Als ich unter dem Zwang der Verhältnisse um Josef Kainz wieder engagieren zu können, aus dem Verband des Bühnen-Vereins ausgeschieden war, erschien nach wenigen Tagen schon mein erster Komiker und erklärte mir lächelnden Mundes: „Lieber Direktor die Konventionalstrafe für mich liegt bereit und außerdem ist mir eine jährliche Gage von 40000 Mark angeboten worden.“ Auf meine Frage, wer der splendide Direktor sei, nannte mir mein erster Komiker den Leiter eines großen Theaters in einer großen norddeutschen Stadt, natürlich ein Mitglied des

Bühnen-Vereins. Da mein erster Komiker zu wissen wünschte, wie ich mich zu der Sache verhalte, antwortete ich ihm: „Mein lieber erster Komiker, trotzdem ich mich schweren Herzens entschlossen habe, aus dem Bühnen-Verein auszutreten, hat doch keinen Augenblick das Bedenken mich schwanken gemacht, daß eines meiner Mitglieder die Gelegenheit benutzen könnte, gegen mich kontraktbrüchig zu werden; am allerwenigsten ist eine solche Befürchtung gegen Sie in mir aufgekommen, ich bin auch heute noch außer Sorge darüber, und wir wollen das, was Sie mir soeben mitgeteilt haben, als einen kleinen scherzhaften Zwischenfall erledigt sein lassen.“ Mein erster Komiker empfahl sich darauf allerdings, ist auch gegen mich nicht kontraktbrüchig geworden, hat im Gegenteil bis zum letzten Tage vollauf seine Schuldigkeit gethan und zuweilen sogar bei schmerzhaftem Unwohlsein Komödie gespielt; aber er wußte mir nach und nach doch klar zu machen, daß eine jährliche Gage von 20 000 Mark bei vierzehn Tagen Urlaub im Winter und zwei Monaten Ferienzeit im Sommer nicht die angemessene Entschädigung für einen ersten Komiker seines Ranges sei, und er wußte mir das so deutlich vorzustellen, daß ich mich, um ihn bei guter Laune zu erhalten, überzeugen lassen mußte. Was sollte mir auch mein erster Komiker ohne gute Laune nützen?

Der Umstand, daß trotz der energischen Maß-

regeln zur Abwehr dennoch die Kontraktbrüche nach wie vor auf der Tagesordnung bleiben, findet vielleicht einige Erklärung darin, daß das Maß, mit dem die Leistungen der Schauspieler bemessen werden, im allgemeinen ein zu ungleiches ist. Die guten Schauspieler werden zu gut und die schlechten zu schlecht bezahlt. Das ist nicht ganz wörtlich zu verstehen, aber es trifft doch nahezu das Richtige. Hervorragende Künstler sind zu allen Zeiten, wenn sie ihren Anwert auszunutzen verstanden, auch materiell glänzend gestellt gewesen; dagegen ist auch nichts einzuwenden. Wie ich aber schon früher ausgeführt habe, giebt es solcher Künstler nur sehr wenige; schon ein mäßiges Talent, eine halbwegs wertvolle Kraft muß heute festgehalten und mit starken goldenen Banden gefesselt werden. Da auf diese Weise der Etat des Bühnenleiters durch die wenigen Bevorzugten übermäßig in Anspruch genommen wird, muß er um so größere Sparsamkeitsrücksichten walten lassen gegen alle Anderen, die er zur Vervollständigung seines Ensembles nötig hat. Das aber ist sehr bedrückend für die „Anderen", sie beneiden die „Bevorzugten", und sobald Einer von ihnen durch irgendwelche günstige Umstände auch nur zu einiger Geltung gelangt, will er den Bevorzugten gleichstehen und fällt, wenn ihm das an dieser Bühne nicht gelingt, durch die Agenten, die immer wie Werbeoffiziere das Land durchziehen, in die Schlingen des „bösen Nachbars".

Noch ungerechter als die unterschiedliche Verteilung der Gagen zwischen den Schauspielern im allgemeinen ist die Bezahlung der Frauen beim Theater gegenüber ihren männlichen Kollegen. Mit Ausnahme der großen Hoftheater ist es bei allen deutschen Theatern üblich, daß die Frauen sich die gesammte für ihre Rollen notwendige Garderobe, sowohl für Kostümstücke wie für die modernen Stücke, aus eigenen Mitteln beschaffen müssen, wobei sie außerdem noch den Bestimmungen der sogenannten Haus- und Theatergesetze unterworfen sind, in denen es überall heißt, daß die Mitglieder sich in Bezug auf ihre Kostüme den Anordnungen des Regisseurs zu fügen haben. Das heißt mit klaren Worten, daß es den Frauen nicht einmal erlaubt ist aus ihrem Bestand an Kostümen das zu wählen, was sie zufällig besitzen, sondern daß sie auch erforderlichenfalls gezwungen werden können, sich neue Kleider nach Anordnung des Regisseurs anfertigen zu lassen oder wenigstens solche Umänderungen vorzunehmen, die ihnen große Kosten verursachen und ihnen den Gebrauch des betreffenden Kostüms für andere Stücke unmöglich machen. Den Männern dagegen werden an allen Theatern, selbst an den kleinsten, die Kostüme von der Direktion gestellt, sie haben nur für ihre moderne Garderobe selber Sorge zu tragen, und das bedeutet nicht viel mehr, als daß sie einen Frack, einen schwarzen Rock und irgend einen andern Anzug zur Verfügung haben müssen. Und trotzdem sind im all-

gemeinen die Gagen der Männer immer höher als die der Frauen.

Die Unbilligkeit dieser überall bestehenden und stillschweigend geduldeten Verhältnisse ist offenbar.

Zunächst muß ein junges Mädchen, das sich der Bühne widmen will, mit Kostümen aus allen Zeitaltern, von der klassischen Griechin und Römerin durch das ganze Mittelalter und die Renaissance bis zum Rokoko-Püppchen, ausgestattet sein. Das erfordert also schon vorweg den Aufwand eines kleinen Kapitals.

Und nun gar die modernen Toiletten! An jedem Theater befinden sich immer einige Damen, die, wenn auch nicht aus eigenen Mitteln, so doch mit Unterstützung ihrer Freunde, großen Luxus in ihren Toiletten treiben, die womöglich ein und dasselbe Kleid nicht in zwei verschiedenen Stücken tragen, die immer in neuen Gewändern erscheinen und jeden Wechsel der Mode auf der Bühne mitmachen. Die Direktoren sehen solchen Toilettenaufwand meist sehr gerne, das Publikum erfreut sich ebenfalls daran, und diejenigen Damen beim Theater, die nicht durch eine große Gage so gestellt sind, daß sie mit dem Luxus ihrer Kolleginnen gleichen Schritt halten können, verkümmern sich entweder ihre Stellung oder verfallen der Verführung.

Wer all' die Kämpfe schildern wollte, in denen sittlicher Widerstand unterliegt gegen die Eitelkeit und

gegen das Verlangen, nicht abseits unbeachtet zu bleiben! Wer all' die Thränen der Reue messen könnte, die fließen um den Flitter der Bühnen, für den oft bethörte junge Mädchen alles opfern — den Frieden des Vaterhauses, die Fröhlichkeit des Herzens, sich selber! Und wie viele, die Glück und Talent in bevorzugtere Stellungen unter scheinbar bessere Einkünfte gebracht haben, die standhaft der verführerischen Versuchung widerstehen und dabei doch die Mode und den Luxus mitmachen, weil sie dazu gezwungen sind, — wie viele solcher armen Mädchen opfern jährlich Tausende, die sie erwerben, für Sammet und Seide ihrer Toiletten und führen selber dabei ein klägliches Leben voll Entsagung und Entbehrung!

Hier herrscht ein Mißverhältnis zwischen Leistung und Entlohnung, das schreiend nach Abstellung verlangt.

Hier sollte die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger in ihrer Agitation für Aenderung und Besserung der Engagementsverträge besonders einsetzen. Zum wenigsten sollte man von den Theaterdirektoren verlangen, daß überall — ebenso wie den Männern — auch den Frauen die Garderobe für die Kostümstücke gestellt würde.

Es ist sehr zu beklagen, daß sich zwischen Bühnen-Verein und Genossenschaft zur Vereinigung der beiderseitigen Interessen keine feste Brücke herstellen lassen will.

Man trägt zwar zum Bau dieſes Verbindungsweges ſeit Jahren das Material zuſammen, man betont auf beiden Seiten viel guten Willen, man häuft hüben und drüben Vorſchläge auf Vorſchläge, aber es formt ſich nur hin und wieder ein ſchwanker Steg, der bricht, ſobald ihn ein energiſcher Fuß betritt, und aufs neue den Graben bloßlegt, der die friedliche Vereinigung von Direktoren und Schauſpielern trennt.

Die Genoſſenſchaft deutſcher Bühnenangehöriger hat für den Hauptzweck ihrer Begründung, für die Sorge ihrer Mitglieder in Not und Alter, wahrhaft Großes geleiſtet. Aus eigener Initiative entſtanden, aus eigenen Mitteln durch die Beiträge und feſtlichen Veranſtaltungen der Mitglieder ſowie durch Beihilfe von Benefizien der Bühnen und Geſchenken von Freunden der guten Sache, verfügt die Penſionsanſtalt der Genoſſenſchaft heute ſchon über ein Vermögen von 4 700 000 Mark und hat ſeit dem April 1882 bis zum Oktober 1895 ungefähr 1300 Mitglieder penſioniert und an dieſelben im Ganzen gezahlt: 1 750 000 Mk. Das iſt ein Erfolg, ſo einzig und groß in ſeiner Art, daß man vor der Energie und Wirkſamkeit der Genoſſenſchaft Reſpekt empfinden muß.

Um ſo bedauerlicher iſt daher der Umſtand, daß es der Genoſſenſchaft bisher noch nicht hat gelingen wollen, beſſer für das materielle Wohl der Schauſpieler

auch während ihrer Dienſt- und Arbeitszeit zu ſorgen. In erſter Reihe iſt dafür der Grund zu ſuchen in dem von mir ſchon wiederholt betonten ungleichen und weit auseinandergehenden Wert unſerer Schauſpielkräfte. Während die Einen, auf ihre Stellung in der Theaterwelt und ihr Anſehen pochend, es getroſt wagen können, unbillige Anforderungen der Direktoren in den Engagementsverträgen zurückzuweiſen, müſſen die Anderen, von Not gedrängt, alles unterſchreiben, was ihnen vorgelegt wird, und thun es auch faſt immer ohne Prüfung und Ueberlegung.

Ein ſteter Anlaß zu Klagen und Fährlichkeiten für die Schauſpieler ſind die ſchon erwähnten Haus- und Theaterordnungen. Es heißt gewöhnlich in den Engagementsverträgen: „Die Haus- und Theaterordnung gilt als ein integrierender Teil dieſes Kontraktes, inſofern ſie nichts dieſem Vertrage Zuwiderlaufendes enthält.“ Die Theatergeſetze aber, welche dem Schauſpieler erſt bei Antritt ſeines Engagements überreicht werden, enthalten nur Strafbeſtimmungen, in willkürlicher Abmeſſung bis zur Höhe einer Monatsgage, für alle nur ausdenkbaren Vergehen; und dieſe Geſetze macht ſich jeder Theaterdirektor ſelbſt und handhabt ſie nach ſeinem Gutdünken. Und wenn die Strafgelder noch wenigſtens zu einem wohlthätigen Zweck abgeführt würden, etwa in die Penſionskaſſe der Genoſſenſchaft der Bühnenangehörigen!

Aber nein — über diese Gelder, die zuweilen in recht erklecklicher Höhe in Abzug gebracht werden, verfügt der Direktor auch nach seinem Ermessen, gewöhnlich also für sich selber. Zweifellos ist für das Theater, in dem oft die Störung durch einen Einzelnen eine Schädigung des Ganzen herbeiführen kann, eine Disziplinarordnung nötig, und bei gerechter Handhabung derselben und humaner Abmessung der Strafen wäre gegen ein solches Theatergesetz nichts einzuwenden; aber mit welcher Willkür und Uebertreibung werden diese Strafbestimmungen oft in Anwendung gebracht! Ist mir doch aus meiner Thätigkeit als Schiedsrichter des Bühnen-Vereins eine Klagesache in Erinnerung, die ihren Ursprung darin hatte, daß ein Direktor eine bei ihm engagierte Sängerin durch großen Abzug an ihrer Gage bestrafte, weil dieselbe sich angeblich respektwidrig gegen seine Frau Gemahlin, die „Frau Direktorin", benommen hatte. Es handelte sich noch obendrein um einen Vorfall, der sich in der Privatwohnung der Sängerin abgespielt hatte.

Abstellung dieser Mißbräuche zu verlangen, haben die Schauspieler gewiß ein gutes Recht, und es wäre sehr wünschenswert, daß der Bühnen-Verein einmal die Theatergesetze in den Kreis seiner Beratungen zöge und namentlich Bestimmungen darüber träfe, in welcher Höhe Strafabzüge zulässig sind und welche Verwendung die Strafgelder finden sollen. Durch den jetzt in den Engagementsverträgen enthaltenen

Paragraphen, der besagt, daß die Theatergesetze ein integrierender Teil der Kontrakte seien, d. h. ein ergänzender oder vielmehr ein zum Ganzen gehörender Teil, — durch diese Bestimmung haben die Theatergesetze, obgleich der Schauspieler solche bei der Unterschrift des Vertrages nicht zu Gesicht bekommt, dieselbe bindende Kraft, wie alle anderen Vorschriften des Kontrakts. Und der in Bezug auf die Theatergesetze in den Engagements-Verträgen enthaltene Zusatz „insofern dieselben nichts diesem Vertrage Zuwiderlaufendes enthalten", klingt zwar wie eine Einschränkung, ist es aber nicht; denn Strafbestimmungen enthält so wie so schon jeder Engagementsvertrag, und die „integrierenden" Theatergesetze sind weiter nichts wie eine große Erweiterung der Strafgewalt von Seiten des Direktors. Hier also müßte Remedur zu Gunsten der Schauspieler eintreten.

Ein anderes seitens der Genossenschaft in den Verhandlungen mit dem Bühnen-Verein immer aufs neue hervortretendes Verlangen, welches dahin geht, daß das Kündigungsrecht in den Verträgen nicht mehr einseitig, wie bisher, nur den Direktoren zustehen, sondern ein gegenseitiges sein solle, ist ein so widersinniges, so sehr den thatsächlichen Verhältnissen beim Theater widersprechendes, daß es ganz unbegreiflich scheint, wie Schauspieler, die doch wahrlich Verständnis für die Organisation eines Theaters haben müssen, ein solches Verlangen überhaupt aufrecht-

erhalten können. Ich verurteile selbstverständlich solche Kontraktsabschlüsse, durch die das Mitglied auf lange Jahre hinaus verpflichtet ist, wogegen der Direktor sich für jedes Jahr ein Kündigungsrecht vorbehält. Das ist ungerecht und unmoralisch und sollte, wenigstens innerhalb des Bühnen-Vereins, nicht vorkommen. Eine Kündigungsfrist aber, welche die sogenannte Probezeit umfaßt, das heißt die ersten vier oder sechs Wochen nach Antritt des Vertrages oder nach Ablauf des ersten Jahres, muß dem Direktor allein zustehen, wenn er nicht Gefahr laufen soll, sein Ensemble gestört zu sehen und Alle durch Zusammenbruch seines Theaters in schwere Notlage zu bringen.

Es wird immer bei Besprechung über diese Frage auf die allgemeinen Rechtsverhältnisse zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer hingewiesen; das aber ist ganz falsch. Ein Theater ist nicht mit einer Fabrik, einem kaufmännischen Geschäft oder sonst irgend einem industriellen Betriebe zu vergleichen. In jedem kaufmännischen oder industriellen Gewerbe ist der Verlust eines einzelnen Mitarbeiters jederzeit durch einen anderen zu ersetzen, vielleicht, wenn es sich um einen sehr verantwortlichen Posten handelt, nicht sofort durch eine ganz gleichwertige Kraft, aber keinesfalls braucht der Betrieb durch den Austritt eines Einzelnen gefährdet zu werden, und zumal, wenn es sich nur um eine reguläre Arbeitskraft handelt. Dafür findet sich

immer und sofort Ersatz. Im Ensemble eines Theaters dagegen ist der Einzelne nicht bloß eine Arbeitskraft wie jeder andere, er ist der Vertreter eines bestimmten Faches, dessen Fehlen eine Lücke reißt, die nur durch einen anderen Vertreter desselben Faches von gleichem Werte wieder ausgefüllt werden kann. Der Theaterdirektor muß sich die Vertreter für jedes einzelne Fach, das er zu besetzen hat, zusammensuchen, und es kommt sodann in erster Reihe gar nicht darauf an, daß der engagierte Schauspieler i h m gefällt, er muß vor allem den Ansprüchen des Publikums und der Kritik genügen. Wenn das letztere der Fall ist, wird es dem Direktor gar nicht beifallen, eine Kündigung eintreten zu lassen, er würde ja dadurch geradezu gegen sein eigenes Interesse handeln; wenn aber der Schauspieler dem Publikum und der Kritik mißfällt und er wird infolge dessen gekündigt, so mag er allerdings dann vielleicht in eine Notlage geraten, darf jedoch die Schuld dafür nicht dem Direktor beimessen, sondern muß die Ursache entweder in seiner Unfähigkeit oder in sonstigen mißgünstigen Umständen suchen. Wo aber käme wohl ein Theater hin, wenn es jedem Schauspieler gestattet sein sollte, seinen Vertrag zu kündigen, vielleicht weil ihm der Direktor nicht gefällt, oder weil ihm von irgend einem anderen Theater ein Mehrgebot an Gage gemacht wird?

Am „Deutschen Theater zu Berlin" habe ich es

meist so gehalten, daß ich die Vertreter für ein neu zu besetzendes größeres Fach zu einem Gastspiele in der vorhergehenden Saison einlud und nach Absolvirung desselben meine Erklärung abgab, ob der Vertrag in Kraft treten solle oder nicht. Daneben mußte ich mir aber auch stets noch ein Kündigungsrecht nach dem ersten Jahre vorbehalten, da der Erfolg eines kurzen Gastspiels allein noch keine Gewißheit darüber giebt, ob das betreffende Mitglied den Ansprüchen des Theaters dauernd genügen wird. Wenn diese Kündigung in der Mitte des Jahres vorgenommen wird, wie bei mir geschehen, so daß der Schauspieler ein halbes Jahr vor der neuen Saison sich nach einem anderen Engagement umsehen kann, dann, meine ich, wäre allen billigen Rücksichten entsprochen. Und so verfahren auch die meisten großen Theater, insonders die Hoftheater, und zwar nicht bloß aus Rücksicht für die Schauspieler, sondern in ihrem eigenen Interesse, indem sie sich Sicherung darüber verschaffen, daß das für die kommende Saison auszufüllende Fach auch entsprechend besetzt ist. Für alle kleinen Fächer aber, die einen Wechsel oder eine Aufbesserung verlangen, durch vorhergehende Gastspiele zu sorgen, ist eine Unmöglichkeit, schon deshalb, weil die betreffenden Schauspieler gar nicht den Urlaub zu solchen Gastspielreisen von ihren Direktoren erhalten könnten; man muß sich also hierbei auf die Empfehlung der Agenten oder anderweitig einzuziehende Erkundigungen verlassen.

Eine Sicherheit, solche Schauspieler vor der Gefahr der Kündigung zu schützen, liegt weder in der Empfehlung der Agenten, noch in dem Resultat etwaiger Erkundigungen; denn die Ansprüche der Theater sind zu verschieden und werden namentlich bei dem Uebergang eines Schauspielers von einem kleinen Theater zu einem größeren nur selten erfüllt. Es tritt in allen Theaterfragen der immerwährende Uebelstand zur Erkenntnis, daß so viele Leute, die sich dem Schauspielberuf zuwenden, nicht den bescheidensten Anforderungen eines ernst geleiteten und vornehmen Theaters genügen können; mit solchen Leuten kann sich ein Theater unmöglich ein Jahr lang belasten, für sie muß die Kündigungsfrist innerhalb der ersten Wochen aufrecht erhalten bleiben.

Das alles gilt für die großen Bühnen. Ganz anders aber und schlimmer für die Schauspieler liegen die Verhältnisse an den kleinen Theatern, die weitaus die Mehrzahl bilden. Diese Theater, deren Spielzeit nur fünf, höchstens sieben Monate des Jahres währt, stellen zu jeder Saison fast ihr ganzes Personal neu zusammen. Die Direktoren haben weder die Mittel, in jedem Jahre große Reisen machen zu können, um sich die Mitglieder nach eigener Anschauung auswählen zu können, noch sind sie in der Lage, sich durch Gastspiele eine gewisse Sicherung schaffen zu können; sie müssen sich also lediglich auf die Empfehlungen der Theateragenten verlassen. Diese Empfehlungen,

selbst wenn sie nach bester Ueberzeugung gegeben werden, trügen sehr oft. Wo sollen denn auch die Agenten die guten Schauspieler ausfindig machen? Sie sind eben nicht da. Um sich nun vor der Gefahr zu schützen, daß ihnen durch ungenügende Besetzung eines wichtigen Faches das Ensemble gestört wird, greifen die Direktoren zu dem Auskunftsmittel, sich statt eines Vertreters für ein Fach gleich deren mehrere zu engagieren. Einen von diesen können sie nur behalten und bezahlen, die anderen werden also sicher gekündigt.

Das ist gewiß eine Grausamkeit; aber für die Direktoren, die meist auch nur einen Kampf um das tägliche Brot führen, ist es ein Akt der Notwehr. Eine Besserung für die Verhältnisse der Schauspieler ist nur zu erhoffen, wenn diese Unzahl von kleinen Theatern aufhört, ihr Unwesen zu treiben, wenn statt dessen weniger, auf eine sichere Existenz begründete Theater durch Zusammenziehung der kleinen Städte organisiert werden, wenn alsdann das, was nicht zum Theater gehört, in die Schneiderwerkstätten oder zu einem anderen soliden Handwerk zurückkehrt und Raum läßt für diejenigen, denen die Schauspielkunst nicht bloß ein lockeres Gewerbe, sondern ein ehrlicher ernster Beruf ist.

Ich komme nunmehr auf die wichtigste Streitfrage in dem Zwiespalt zwischen Bühnen-Verein und Genossenschaft, das ist das Schiedsgericht. In diesem

Streite stehe ich ganz und gar auf Seiten der Schauspieler.

Das Schiedsgericht des Deutschen Bühnen-Vereins ist auf verkehrten Prinzipien begründet. Die erste Bedingung für ein Gericht, das gegen den Vorwurf der Parteilichkeit gewappnet sein will, ist Oeffentlichkeit und Mündlichkeit des Verfahrens, und diese Bedingung zu erfüllen ist das Schiedsgericht des Bühnen-Vereins außer Stande. Dieses Schiedsgericht ist folgendermaßen organisiert:

Es werden fünf Richter und ebensoviel Stellvertreter gewählt. Drei der Richter gehören dem Bühnen-Verein an (darunter der Obmann) und zwei der Richter werden von der Genossenschaft gestellt. einfache Stimmenmehrheit entscheidet. Jede Klagesache muß dem Präsidium des Bühnen-Vereins eingereicht werden, und zwar in doppelten Exemplaren. Ein Exemplar wird dem beklagten Teile zugestellt, der sich hierauf ebenfalls schriftlich zu äußern und seine Antwort wiederum in zwei Exemplaren dem Präsidium des Bühnen-Vereins zu übersenden hat. In einzelnen Fällen versucht das Präsidium durch seine Vermittellung einen Ausgleich herbeizuführen; kommt dieser nicht zu Stande, dann wird Klage und Widerspruch von dem Syndikus des Vereins in Bezug auf die rechtlichen Fragen geprüft und mit dem juridischen Gutachten des Syndikus dem Obmann des Schiedsgerichts zugestellt. Der frühere Syndikus des Vereins

hatte die Geflogenheit, sich nicht auf die Klarlegung der Rechtsfragen zu beschränken, er erweiterte seine juristischen Ausführungen bis zu einem Urteil. Der Spruch aber soll nicht von einem Juristen, sondern lediglich von den Schiedsrichtern des Bühnen-Vereins gefällt werden; ich habe darum auch niemals, so oft ich als Obmann in einer Klagesache fungierte, von der Urteilsmeinung des Herrn Syndikus Notiz genommen.

Nachdem der Obmann das Aktenmaterial erhalten, ist es seine Sache allein, zu verfahren, wie ihm gut dünkt. Er kann sich durch weitere Umfrage bei Kläger und Beklagtem Informationen holen, kann Zeugen aufrufen, sogar deren eidliche Vernehmung beantragen, kurz, kann alle Mittel anwenden, die ihm zur Klarstellung der Sache geboten scheinen. Und das alles geschieht durch schriftlichen Verkehr. Man kann daraus entnehmen, welche Arbeitslast dem Obmann zufällt, zumal der Klagesachen niemals wenige sind und oftmals ein Streit durch immer neue Einwendungen und immer neue Zwischenschiebung von Zeugen seitens der Parteien selbst zu endloser Ausdehnung getrieben wird. Dabei kann es wahrlich nicht Wunder nehmen, wenn der Spruch des Schiedsgerichts manchmal recht lange auf sich warten läßt. Ist der Obmann endlich zu einem abschließenden Urteil gekommen, so ist es wiederum seine Arbeit allein, dieses Urteil zu formulieren, und zwar in

genauer Begründung und in ausführlicher Erklärung des Thatbestandes. Der Urteilsspruch einerseits, sowie Thatbestand und Begründung andererseits müssen in je drei Exemplaren ausgeführt werden, von denen je eines Kläger und Beklagter erhält, während das dritte bei dem Präsidium des Bühnen-Vereins verbleibt.

Wenn der Obmann seine Arbeit erledigt hat, so sendet er das gesammte Aktenmaterial nebst dem von ihm formulierten Schiedsspruch an den nächsten seiner Kollegen. Dieser hat von den Akten Kenntnis zu nehmen und, falls er mit der Entscheidung des Obmanns einverstanden ist, seinen Namen auf die sechs Exemplare des Spruchs und der Begründung zu setzen; ist er aber gegenteiliger Ansicht, so begründet er diese in einem beizulegenden Schriftstück und verweigert seine Unterschrift für den Spruch. Von ihm wandert das Aktenpacket zu dem nächsten Kollegen, und so weiter, bis es wieder in die Hände des Obmanns zurückgelangt. Haben sich zu der Unterschrift des Obmanns noch zwei andere Unterschriften gefunden, so ist die Sache erledigt, wenn nicht, muß der Obmann entweder versuchen, eine Majorität für seine Meinung zu finden, oder er muß sich bequemen, das Urteil in änderem Sinne noch einmal auszuführen. Und alles das wird auf schriftlichem Wege erledigt, nicht einmal unter sich kommen die Richter zu einer mündlichen Aussprache. Ich betone nochmals, daß

es unter diesen Umständen ganz unmöglich ist, von dem Schiedsgericht die schnelle Erledigung einer Klagesache, die freilich oft sehr wünschenswert wäre, zu verlangen.

Man hat oft die Frage aufgeworfen, ob es denn nicht möglich sei, daß die Schiedsrichter einige Male im Jahre an einem Ort zu mündlicher Beratung der Klagesachen zusammenkommen könnten. Das scheint mir ganz unausführbar, wenigstens bei der jetzigen Organisation des Schiedsgerichts. Auf eine vielleicht mögliche Realisierung dieses Projektes unter anderen Umständen komme ich später zurück. Die Teilnehmer des Schiedsgerichts wohnen in weit auseinander liegenden Städten, von Königsberg bis Nürnberg, weder die Bühnenleiter noch die Schauspieler können sich verpflichten, zu bestimmten Terminen des Jahres an einem bestimmten Orte zusammenzutreffen. Und wenn die Geschäfte bei solcher Zusammenkunft noch in kurzer Zeit erledigt werden könnten! Wie aber sollten all' die angesammelten Klagen wohl in wenig Tagen erläutert, durchgesprochen und geklärt werden können?! Schon allein jeder etwa notwendig erscheinende und einzufordernde Zeugenbeweis würde der Abhandlung einer Sache als Hindernis entgegenstehen! Man hat, um ein mündliches Verfahren zu ermöglichen, auch den Vorschlag gemacht, sämmtliche Teilnehmer des Schiedsgerichts aus Personen zu wählen, die alle in derselben Stadt ansässig sind.

Für die Richter aus Schauspielerkreisen wäre das denkbar. Aber da zu dem Schiedsgericht aus dem Bühnen-Verein drei Richter und drei Stellvertreter gehören, so könnte für diese Wahl doch nur Berlin in Frage kommen, und selbst hier gehören dem Bühnen-Verein — (da die königlichen Theater, deren Generalintendant der Präsident ist, ausscheiden) — zur Zeit nur fünf Theater an. Und außerdem ist es doch nicht angänglich, gerade diese Bühnenleiter, weil sie zufällig in Berlin Theaterdirektoren sind, der Gesammtheit als Schiedsrichter eo ipso aufzudrängen, vorausgesetzt, daß die Herren sich überhaupt zur Annahme eines solchen Amtes bequemen wollten.

Um den durchaus gerechten Vorwürfen gegen die Organisation des Schiedsgerichts zu steuern und den offenbaren Mißständen, die hier walten, abzuhelfen, brachte ich vor mehreren Jahren, als ich noch Mitglied des Bühnen-Vereins war, in einer Generalversammlung des Vereins einen von mir ausgearbeiteten Vorschlag zur Abänderung des Schiedsgerichts ein. Man hörte meinen Vortrag ohne besonderes Interesse zur Sache an, versprach aber gütigst, ihn in Erwägung zu ziehen und einer Kommission, die über Vertragsabänderungen beraten sollte, als schätzenswertes Material übergeben zu wollen. Mit diesem höflichen Bescheid war ich abgefunden, von meinem Antrag war niemals mehr die Rede, man hat ihn weiter keiner Beachtung gewürdigt. Ich will die Grundzüge

meines Vorschlages hier bekannt geben und es dem Urteil weiterer Kreise überlassen, ob es nicht doch vielleicht zweckdienlich und ersprießlich gewesen wäre, meinen Antrag etwas ernster in Erwägung zu ziehen.

Mein Vorschlag ging dahin, das jetzige Schiedsgericht des Bühnen-Vereins als eine zweite Instanz, d. h. als Appellinstanz bestehen zu lassen und als erste Instanz ein Schiedsgericht, nur aus Bühnenangehörigen bestehend, einzuführen, und zwar folgendermaßen:

Die Mitglieder jedes zum Kartell-Verein gehörigen Theaters wählen zu Beginn einer jeden Saison ein Schiedsgericht aus der Mitte der Angehörigen ihres Theaters, jedoch darf die Wahl nur solche Bühnenangehörige treffen, die zu dem Direktor und dessen Familie in keinerlei verwandtschaftlicher Beziehung stehen.

Das Schiedsgericht besteht aus drei Richtern; die Verhandlungen über jede Klagesache werden öffentlich und mündlich geführt.

Ueber die Verhandlungen wird ein genaues Protokoll aufgenommen.

Der Spruch wird in geheimer Abstimmung gefällt, alsdann öffentlich verkündet, und zwar unter Angabe der Stimmenzahl.

Ein einstimmig abgegebenes Urteil ist rechtskräftig; nur gegen einen Spruch von zwei Stimmen

gegen eine steht Kläger und Beklagtem die Appellation an das Schiedsgericht des Bühnen-Vereins zu.

Das waren die wesentlichen Grundzüge meines Vorschlags. Wenn man denselben angenommen hätte, so wäre jeder Streitfall zwischen Direktion und Mitgliedern sofort zu erledigen gewesen, und zwar von Richtern, die über die lokalen und persönlichen Verhältnisse genau orientiert sind, die unter Anhörung der Parteien und Zeugen einen aktuellen Eindruck empfangen und deshalb mit viel mehr Sicherheit und sachgemäßem Urtheil ihren Spruch fällen konnten, als die Schiedsrichter des Bühnen-Vereins, die nur auf den schriftlichen Verkehr angewiesen sind.

Von einzelnen der Herren Bühnenleiter wurde mir wohl der Einwand gemacht, daß man sich doch unmöglich für einen Schiedsspruch allein auf Gnade und Ungnade den Schauspielern übergeben könne. Warum nicht? Unter den Schauspielern giebt es ganz gewiß ebensoviel ehrenhafte Männer, wie unter den Direktoren, Männer, die zweifellos mit Gewissenhaftigkeit und nach ehrlicher Ueberzeugung ihres Amtes als Schiedsrichter walten würden. Mit demselben Recht könnten ja die Schauspieler sagen: Wir sind im Schiedsgericht des Bühnen-Vereins nur Zwei gegen Drei, wir können immer von den Direktoren majorisiert werden, unsere Mitwirkung bei diesem Gericht ist also eigentlich nur Spiegelfechterei! Uebrigens ist der Einwand gegen meinen Vorschlag, daß

ein Schiedsgericht von Schauspielern eher geneigt sein könnten, gegen den Direktor zu stimmen, ganz verkehrt. Alle Bühnenangehörige sind mehr oder weniger von der Gunst ihres Direktors abhängig, und es wäre vielleicht eher zu befürchten, daß sie in diesem Abhängigkeitsgefühl nicht immer ihrer wahren Meinung zum Nachteil des Direktors Ausdruck zu geben wagten.

Aber auch solche Befürchtung ist durchaus grundlos Ich habe die Ueberzeugung, daß ein Schiedsgericht von Bühnenangehörigen sich ebenso seiner verantwortlichen Pflicht bewußt sein würde wie das Schiedsgericht des Bühnen-Vereins. Und lautet ein Spruch von Schauspielern einstimmig gegen ihren Direktor, so mag er sich ruhig fügen, das Urteil ist dann gewiß ein gerechtes. Gegen jedes nicht einstimmig gesprochene Urteil aber stände den Parteien ja die die Apellation an das Bühnen-Vereinsschiedsgericht zu

Das Schiedsgericht zweiter Instanz hätte alsdann sehr viel leichtere Arbeit. Zunächst würden ihm viel weniger Klagefälle zugewiesen werden; und diese Fälle wären alle aus der ersten Instanz durch mündliche Anhörung der Parteien und Zeugen in sorgfältig geführten Protokollen klargelegt. Es würde sich also in der Appellinstanz wahrscheinlich zumeist nur um die Auslegung einer Vertragsbestimmung, jedenfalls nur um solche Momente handeln, die eher in schriftlicher Abhandlung zu erledigen wären, als die Fest-

stellung des Thatbestandes. Da sich auf diese Weise die Anforderungen an die Richter des Bühnen-Vereins erheblich verringern würden, so wäre es sogar wohl denkbar, daß die Herren zweimal im Jahre — vielleicht einmal in der Woche vor Weihnachten, wo zum Genossenschaftstag alle Delegirte in Berlin versammelt sind, und ein andermal im Sommer während der Ferien — hier zusammenkämen, um auch die vorliegenden Appellationen in mündlicher Besprechung zu erledigen. Jedenfalls, so glaube ich, hätten meine Vorschläge eine zweckdienliche Grundlage gegeben, um über die Reorganisation des Schiedsgerichts in ernste Berathungen treten zu können.

So wurde denn in hergebrachter Weise weiter verfahren.

Da kam die Kunde von dem Fall Haverland-Barnay in die Oeffentlichkeit, und einstimmig nahm die gesammte deutsche Presse Stellung gegen die Entschließung des Schiedsgerichts in dieser Frage.

Der Direktor des Berliner Theaters, Herr Ludwig Barnay, hatte an Fräulein Anna Haverland, die bei ihm engagiert war, zu einer vorgerückten Stunde des Tages die Aufforderung gerichtet, am Abend die Rolle der Iphigenie zu spielen. Eine andere für diesen Tag angekündigt gewesene Vorstellung war durch einen Zwischenfall unmöglich geworden. Fräulein Haverland erklärte sich bereit, irgend eine andere

Rolle ihres Repertoires aus dem Konversationsfache zu spielen, weigerte sich aber, die Iphigenie, zu welcher Rolle sie längerer Vorbereitung und Sammlung bedürfe, an demselben Abend ohne vorhergegangene Probe zu spielen. Auf Grund dieser Weigerung entließ Herr Direktor Barnay Fräulein Haverland aus dem Engagement, leistete keine weitere Gagenzahlung mehr an sie, und die Dame klagte nunmehr beim Schiedsgericht des Bühnen-Vereins auf Erfüllung ihres Vertrages, der noch auf weitere Dauer abgeschlossen war. Das Schiedsgericht nahm die Klage an, verhandelte längere Zeit in der Sache und erklärte sodann zu allgemeinem Erstaunen, daß Klägerin an die ordentlichen Gerichte zu verweisen sei, weil es das Schiedsgericht ablehne, in dieser Sache einen Spruch zu fällen. Es verlautete damals, daß sich während der Verhandlungen schon einige Stimmen der Richter für die Klägerin ausgesprochen und daß man die Entscheidung abgelehnt habe, weil man Herrn Barnay nicht hätte als schuldigen Teil erkennen wollen. Ich weiß nicht, ob das wahr ist, es ist auch zur Sache nicht eben das Wichtigste; ich für meine Person habe sogar damals, soweit ich die Umstände habe beurtheilen können, die Weigerung des Fräulein Haverland gar nicht recht verständlich gefunden.

Ich meine, gerade eine Rolle wie die Iphigenie, die Fräulein Haverland unzählige Male

schon gespielt hatte und von der ihr gewiß jedes Wort fest im Gedächtniß sitzt, wäre leichter schnell zu übernehmen gewesen, als irgend eine Konversationsrolle die sie vielleicht längere Zeit nicht gespielt und sorgfältig zu repetieren nötig hatte. Aber es kommt hierbei wohl auf die begleitenden Umstände und vor allem auf die individuelle Disposition der Künstlerin an.

Das ist auch, wie gesagt, nicht das Entscheidende in der Sache, die öffentliche Meinung richtete sich vornehmlich gegen die unerwartete und unmotivierte Entschließung des Schiedsgerichts, eine weitere Verhandlung in dieser Klagesache abzulehnen.

Im Kreise der Genossenschaft erregte dieses Vorgehen die heftigste Opposition und hatte zur Folge, daß die dem Schiedsgericht angehörigen Mitglieder von der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger ihren Austritt erklärten und jede weitere Mitwirkung an dem Schiedsgericht versagten. Nun, sollte man meinen, hätte der Bühnen-Verein doch einen einlenkenden Schritt thun müssen, um den gerechten Unwillen der Genossenschaft wieder in freundlichere Gesinnung zu wandeln? Ganz im Gegentheil! Man bewies der Genossenschaft durch ein sehr einfaches Experiment, daß sie ganz und gar ohnmächtig sei in ihrem Widerstand gegen den Bühnen-Verein. Auf der jenem Vorfall folgenden Generalversammlung des Deutschen Bühnen-Vereins wurde dekretiert, es sei ein

neuer Paragraph in die Verträge aufzunehmen, wonach jedes zu engagierende Mitglied sich verpflichten mußte, aus den ihm namhaft zu machenden wahlfähigen Bühnenangehörigen (d. h. solchen, die diesen Paragraphen unterschrieben hatten) die zur Mitwirkung am Schiedsgericht nötigen Mitglieder zu wählen. Dieser Paragraph sollte auch, wo irgend möglich, in die älteren, schon früher abgeschlossenen Engagements-Verträge neu eingefügt werden. Und so ist es geschehen! Die Neuengagirten haben ohne Weigerung den neuen Paragraphen unterschrieben — die Schauspieler unterschreiben eben, wenn sie ein Engagement brauchen, alles! — und es haben gewiß auch viele (so namentlich an den Hoftheatern) für ihre älteren Kontrakte den neuen Paragraphen acceptirt; denn schon in diesem Jahre hat in Berlin und anderswo die neue Wahl von Mitgliedern zum Schiedsgericht aus der Mitte der Schauspieler stattgefunden, und das Schiedsgericht des Bühnen-Vereins fungiert nunmehr ungestört weiter.

Eine scheinbare Concession freilich hat man den Schauspielern gemacht, die auf Grund der neuen Wahlen in dem Schiedsgericht mitwirken, indem das Collegium für diese Fälle aus sechs Richtern besteht, von denen drei den Schauspielern und drei dem Bühnen-Verein angehören. Eine Möglichkeit aber, daß die Schauspieler durch ihr Votum allein eine Klagesache zur Entscheidung bringen könnten, ist aus-

geschlossen, weil bei Stimmengleichheit die Stimme des Obmanns entscheidet, und dieser gehört immer dem Bühnen-Verein an. Die Schauspieler müssen daher in dieser Zusammensetzung ebenso wie bei dem Fünf-Richter-Collegium immer mindestens noch eine Stimme von den Mitgliedern des Bühnen-Vereins auf ihrer Seite haben, wenn ihre Urteilsmeinung zur Geltung kommen soll.

Also — —?

In ihrem Kampfe gegen den Bühnen-Verein wird die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger immer der unterliegende Teil sein, so lange diese Genossenschaft so viele minderwertige Elemente in sich aufnehmen muß. Dagegen, daß sich immer aufs Neue unfähige Elemente zum Theater drängen und dort Aufnahme finden, kann die Genossenschaft ihrerseits natürlich nichts thun; wie und von welcher Seite dafür Abhülfe zu schaffen wäre, habe ich mich bemüht, in den vorherigen Abschnitten nachzuweisen.

Aber die Genossenschaft sollte sich bewußt werden, daß sie — wie die Verhältnisse nun einmal traurig liegen — nur in ihrer Minderzahl die Macht hat, den Theaterdirektoren mit gewissen Ansprüchen gegenüberzutreten, mit Ansprüchen, die sich daraus ergeben, daß der Schauspieler die Würdigung seiner Leistungen beanspruchen kann. Diese Minderzahl von Künstlern aber muß eine Ueberzahl von Unberufenen ins

Schlepptau nehmen, deren Rechte, von jedem humanen Standpunkt erwogen, gewiß die gleichen sind, deren Wert den Bühnenleitern gegenüber aber nicht der Mensch als solcher, sondern sein künstlerisches Vermögen bestimmt. Darum ist die Genossenschaft als Korporation gegen den Bühnen-Verein machtlos, während der Einzelne sich jederzeit durch sein Können die Achtung und die vertragsmäßigen Zugeständnisse erzwingen kann, die demjenigen, der seinen Platz ausfüllt, überall gewährt werden müssen.

Will man mir noch eine wohlgemeinte Mahnung verstatten, so sei es die, daß die Genossenschaft in ihren Kreisen dafür das Verständnis zu mehren suche, daß der Kontraktbruch immer ein verwerfliches Mittel ist, selbst zur Befreiung aus drückender Last, daß man vielmehr vorsichtiger beim Abschluß von Verträgen zu Werke gehe, aber eine einmal gegebene Unterschrift in ehrlicher Treue wahr halte. Jetzt drängt die immerwährende und nicht ungerechtfertigte Besorgnis vor leichtfertigem Bruch der Verträge den Bühnen-Verein zu strengen, harten Schutzmaßregeln; man suche diese Besorgnisse zu zerstreuen, und die Bühnenleiter werden dann vielleicht auch für die Behandlung anderer Fragen mildere Gesichtspunkte finden.

Der Schauspieler verlangt ja auch unbedingte Erfüllung seines Vertrages von dem Direktor, er ver-

langt die ausbedungene Entlohnung auch bei schlechten Geschäften und ist immer geneigt, die guten Einnahmen eines Direktors zu überschätzen. Jeder Unternehmer eines industriellen Werkes entläßt seine Arbeiter oder vermindert deren Löhne, wenn ihm die Bestellungen fehlen oder sonstige Kalamitäten sein Geschäft beeinträchtigen; der Theaterdirektor muß immer in schlechten Zeiten den alleinigen Trost in der Hoffnung auf gute Tage suchen und ist vertragsmäßig nicht in der Lage, auf Grund schlechter Konjunkturen Entlassungen oder Verminderung der Gagen vorzunehmen; seine Einnahmen können sich verringern, seine Ausgaben bleiben immer dieselben. Man sei also nicht ungerecht und sehe in dem Theaterdirektor nicht immer bloß den Gold aufsaugenden Schwamm. Es ist nicht gar so goldig um die Theaterdirektoren bestellt, wie sich die Schauspieler gern untereinander erzählen; nicht jeder rettet sich durch einen schnellen Seitensprung, wenn die rollende Kugel abwärts drängt, gar mancher opfert für sein Wort und für die Erfüllung seiner kontraktlichen Verpflichtungen das Letzte und ist, wenn der Absturz dennoch nicht aufzuhalten war, nicht besser daran als seine Schauspieler.

Ich habe diese Anmerkungen dem Abschnitt beigefügt, weil ich nicht parteiisch und einseitig erscheinen will.

Ich möchte gern, daß mein Buch ein Spiegel wäre, in dem Jeder, den es angeht, sich so sähe, wie

er ist. Vielleicht bestimmt sein schlechtes Aussehen Diesen oder Jenen doch, nach seinem Puls zu fühlen, aber das Buch nicht darum zu schelten, weil es dem Zweck eines Spiegels zu dienen sucht und Wahrheit sagt.

Inhalt.

Widmung 7

I. Die Theaterfreiheit 21

II. Die Regisseure 46

III. Die Meininger 57

IV. Berlin 66

V. Vorschläge zur Besserung unserer Theaterzustände 90

VI. Bühnen-Verein und Genossenschaft 111

Werke von Adolph L'Arronge.

Mein Leopold.
Volksstück in drei Acten.

Hasemann's Töchter.
Volksstück in drei Acten.

Doctor Klaus.
Lustspiel in fünf Acten.

Wohlthätige Frauen.
Lustspiel in vier Acten.

Hans Lonei.
Lustspiel in vier Acten.

Der Compagnon.
Lustspiel in vier Acten.

Die Sorgloſen.
Luſtſpiel in vier Acten.

Das Heimchen.
Schauſpiel in vier Acten.

Die Lorelei.
Trauerſpiel in fünf Acten.

Der Weg zum Herzen.
Luſtſpiel in vier Acten.

Die Verkannten.
Luſtſpiel in vier Acten.

Kornblumen.
Volksſtück in einem Act.

Lolo's Vater.
Volksſtück in vier Acten.

Paſtor Broſe.
Schauſpiel in vier Acten.

Concordia Deutsche Verlags-Anstalt, Berlin.

In unserem Verlage erscheint von ihrem XIX. Bande (1. Oktober 1895) ab die Halbmonatsschrift

Deutsche Dichtung

Herausgeber: **Karl Emil Franzos.**

Die „Deutsche Dichtung", seit 1896 erscheinend, ist eine durchaus eigenartige belletristisch-kritische Zeitschrift. Ueber ihr Programm mögen die folgenden Stellen eines längeren kritischen Essay der Münchener „Allgemeinen Zeitung" orientieren:

„Es ist dem Herausgeber gelungen, seine Zeitschrift zu einem der vornehmsten, gediegensten und angesehensten litterarischen Organe in Deutschland zu machen. Das Programm der „Deutschen Dichtung" ist weiter und mannigfaltiger als das unserer belletristischen Zeitschriften. Die bedeutendsten Autoren unserer neuesten Litteratur werden den Lesern vorgeführt; unter den besseren lebenden Schriftstellern sind nur wenige, die sich nicht thätig betheiligen. Möge unser lesendes Publikum der geistig vornehmen Zeitschrift die Teilnahme, die es ihr so rasch und warm entgegengebracht hat, nach Verdienst auch weiterhin kräftig erhalten."

Den größten Raum und die eifrigste Pflege widmet die „Deutsche Dichtung" der **Novelle in Prosa.** Gleich ausgiebig wird die Selbstbiographie und Selbstkritik unserer vornehmen Dichter gepflegt. Der Novelle in Versen, dem künstlerisch wertvollen Drama, sowie der Lyrik wendet die „Deutsche Dichtung" zwar geringeren Raum, aber nicht geringere Sorgfalt zu. Der litterarhistorische und ästhetisch-praktische Teil der „Deutschen Dichtung" umfaßt neben größeren populären Abhandlungen der bedeutendsten Kunstrichter eine kritische Ueberschau der neuesten Erzeugnisse der schönen Litteratur, die den Leser rasch, kurz und zuverlässig orientiert.

Die „Deutsche Dichtung" erscheint am 1. nnd 15. jeden Monats in Heften von $3^1/_2$ bis $4^1/_2$ Bogen größten Lexikon-Formats. Preis für das Vierteljahr (6 Hefte) 4 Mark. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen, Postanstalten, sowie die Verlagsbuchhandlung entgegen. Ebenso sind Probenummern gratis und franko von ihr zu beziehen.

Concordia Deutsche Verlags-Anstalt, Berlin.

In unserem Verlage ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Die Geschichte des Erstlingswerks.

Selbstbiographische Aufsätze

von

Rudolf Baumbach, Felix Dahn, Georg Ebers, Marie von Ebner-Eschenbach, Ernst Eckstein, Theodor Fontane, Karl Emil Franzos, Ludwig Fulda, Paul Heyse, Hans Hopfen, Wilhelm Jensen, Hermann Lingg, Conrad Ferdinand Meyer, Ossip Schubin, Friedrich Spielhagen, Hermann Sudermann, Richard Voß, Ernst Wichert, Julius Wolff.

Eingeleitet von Karl Emil Franzos.

Mit den Jugendbildnissen der Dichter.

Gr. 8°. 19 Bogen elegantester Ausstattung mit 19 Porträts. Geh. M. 6.—. Höchst eleg. geb. M. 7.50.

Ueber dies **Geschenkwerk von bleibendem Wert** seien nachfolgende Stimmen der Presse mitgeteilt:

„**Deutsche Rundschau.**" Die Jugendbildnisse vervollständigen den Eindruck eines Buches, das, seines Gegenstandes würdig ausgestattet, sicher in weiten Kreisen Anklang finden, unterhalten und zum Nachdenken anregen wird.

„**Berliner Tageblatt.**" Es giebt kein passenderes Geschenk für eine gebildete Familie als dieses Buch.

„**Ueber Land und Meer.**" Dieses Buch darf seines Erfolges gewiß sein.

„**Nation.**" Ein Buch von eigenstem Reiz. Die Porträts sind eine überaus feine und geschmackvolle Zugabe.

„**Neue Freie Presse.**" Man findet nicht leicht ein zweites Buch worin man schöne Stücke von Fontane, Meyer, Heyse, Ebner-Eschenbach, um nur die ältesten von den neunzehn Dichtern zu nennen, lesen kann. Die „Geschichte des Erstlingswerks" stellt uns die ganze litterarische Gegenwart vor Augen.

„**Berliner Börsen-Courier.**" Selten haben wir einen stattlichen Band mit gleichem Behagen unserer Bibliothek einverleibt als einen neuen litterarischen Hausfreund, zu dem wir noch oft zurückkehren werden.

Concordia Deutsche Verlags-Anstalt, Berlin.

In unserem Verlage ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Mein Franz.

Novelle in Versen

von

Karl Emil Franzos.

Ein Bändchen, Miniaturausgabe, eleg. Ausstattung.

Geh. M. 1,50 Eleg. gebunden M. 2,50.

„Deutsches Montagsblatt“: Die Anmut der Verse, die bei Franzos, dem Meister markiger Prosa, überrascht, der behagliche Humor, bei welchem diesmal zum Unterschied von seinen früheren Schöpfungen das Lächeln die Thräne überstrahlt, vor allem die prächtigen, echt deutschen Hauptfiguren der kleinen Erzählung, machen dieselbe zu einer höchst dankenswerten Gabe.

Heinrich Keck schreibt im „Deutschen Litteraturblatt“: Die allerliebste, von echtem Humor durchtränkte Dichtung verdient die wärmste Empfehlung. Wegen ihres meisterhaften Versbaues zum lauten Vorlesen sich trefflich eignend, wird sie Familien wie geselligen Kreisen hohen Genuß bereiten können.

„Hamburger Nachrichten“: Tausend kleine und feine Liebenswürdigkeiten flocht der Dichter in sein Liebesepos ein. Die Novelle zeichnet sich durch tiefe Herzensempfindung, nicht minder auch durch angenehmen, gesunden Humor aus.

„Leipziger Illustrirte Zeitung“: Eine sehr artig erfundene und in bester Stimmung gedichtete Novelle. Die Verse fließen leicht und wohllautend dahin und erzählen uns eine allerliebste Geschichte: eine halb heitere, halb ernste Erinnerung aus der Burschenzeit.

„Frankfurter Zeitung“ (J. Prölß): Ein modernes Idyll von jener Art, wie sie Tennyson und Coppée und von deutschen Autoren Paul Heyse mit besonderem Glück kultiviert hat. Mit Interesse begegnen wir dem Autor hier zum erstenmal auf dem Gebiete des poetischen Humors: der lose Geist der übermütigen Studentenstreiche hat die Fabel der anmutigen Dichtung geschürzt.

Johannes Scherr schreibt in der „Gegenwart“: Ein neckischer Vorgang aus dem modernen Studentenleben wird mit sprudelnder Laune und in wahrhaft anmutiger Form erzählt.

Concordia Deutsche Verlags-Anstalt, Berlin.

In unserem Verlage ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Ein Kampf ums Recht.

Roman von Karl Emil Franzos.

Dritte Auflage. ● Zwei starke Bände. ● Groß-Oktav.

Geheftet M. 10. Eleg. gebunden M. 12.

Paul Heyse schreibt im „Neuen Deutschen Novellenschatz": „Einen großen Wurf hat Franzos mit dem Roman „Ein Kampf ums Recht" gethan, einem Epos in Prosa von der erschütterndsten ethischen Gewalt. Niemals ist die Kohlhaas-Idee zu mächtigerer Entwicklung gelangt, unterstützt von einem der großartigsten landschaftlichen und Kulturhintergründe, die sich überhaupt denken lassen."

W. E. Gladstone, der große englische Staatsmann und Schriftsteller, der eine Uebersetzung des Werkes in England eingeführt hat, schreibt: „Der Held des Buches ist eine Charakterzeichnung, eingegeben von einer ganz ungewöhnlichen Kühnheit und Kraft des Strebens. Der Roman gleicht einem Gemälde, das von Licht und Luft strotzt. Ein Dichter, wie dieser, eröffnet und erfrischt die tiefsten und innersten Quellen unserer Natur."

Rudolf von Ihering urteilt in seinem „Kampf ums Recht". „Die Dichtung bildet ein würdiges Seitenstück zu Michael Kohlhaas von Kleist. Ein Seelengemälde von einer Wahrheit und erschütternden Kraft, das Niemand, ohne aufs Höchste ergriffen zu sein, aus der Hand legen kann."

Ludwig Fulda („Nation"): „Eine litterarische That im vollen Sinne des Worts, eine Tragödie ergreifendster Art. Die Darstellung ist meisterhaft; eine bedeutende Idee ist fast ohne Rest in Gestalten aufgegangen."

Johannes Scherr („Gegenwart"): „Nur eine Dorfgeschichte und doch ein Weltbild. Realistisch und idealistisch zugleich. Urteilsfähige dürften nicht anstehen, in dem Helden dieses Romans eine der eigenwüchsigsten und bedeutendsten Gestalten anzuerkennen, welche in unserer Zeit durch eine Poetenfeder ins Leben gerufen worden. Die Aufgabe, welche der Dichter sich gestellt und mit bewundernswerter Energie gelöst hat, war, die Macht der sittlichen Idee über das menschliche Gemüt aufzuzeigen."

Neue Freie Presse: „Schon die Form berechtigt, das Buch den hervorragendsten Kunstwerken der Gegenwart beizuzählen, noch mehr das Problem."

Ill. Frauen-Zeitung: „Welche gewaltige Natur! Welche gewaltigen Menschen! Belebt durch eine hochdramatische Handlung gewährt der Roman eine so anziehende Lektüre, wie kaum ein anderes Werk unserer neueren belletristischen Litteratur bietet."

Concordia Deutsche Verlags-Anstalt, Berlin.

Junge Liebe.

Novellen von Karl Emil Franzos.

Vierte vermehrte Auflage.

Inhalt: Die braune Rosa. Die Hexe. Die Vettern von Brandenegg.

Ein Band. Miniatur-Ausg. Geh. M. 3. Eleg. geb. M. 4.

„Deutsches Litteraturblatt" (H. Keck). Unzweifelhaft hat sich Franzos schon früher als sehr bedeutendes, eigenartiges Talent erwiesen. Aber dennoch sind wir überrascht durch die vorliegenden Novellen, deren Aufbau, Stil und Kolorit geradezu von Meisterschaft zeugt. Sie behandeln, wie der Titel andeutet, das nicht ganz ungewöhnliche Thema der ersten, wahren Jugendliebe mit ihrer Lust und ihrem Leid. Aber die Erfindung ist so originell, die Darstellung so fesselnd, daß wir meinen etwas durchaus Neues und Eigentümliches gelesen zu haben. Zwei der Novellen sind von tief tragischer Wirkung, aber die erschütternde Gewalt derselben wird in wohlthuender Weise gemildert durch den feinen Kunstgriff, daß der Dichter nicht selbst erzählt, sondern ältere Männer sprechen läßt über die für ihr Leben entscheidenden Jugend-Illusionen. Daher kommt es, daß wir der Erzählung von vornherein in der Ueberzeugung folgen, daß die tragische Katastrophe nicht zur Vernichtung, sondern zur Reinigung und Erhebung führt, und unsere Stimmung ist mit derjenigen zu vergleichen, die uns umfängt, wenn wir nach einem schweren Gewitter im Westen schon ein Stückchen Abendrot sehen, während im Osten noch der ferne Donner grollt.

„Westermanns Monatshefte": Die „Junge Liebe" hat mit „Halb-Asien" gar nichts zu thun; ihre Wurzeln sprießen und blühen aus christlich germanischem Boden hervor. Sie zeigen somit das Talent des Autors von einer neuen und zwar nicht minder vorteilhaften Seite. Die „braune Rosa" ist eine Variation des nie versagenden und nie ausgeschilderten Themas der Schülerliebe, die „Vettern von Brandenegg" ergreifen durch die erschütternde Lebenswahrheit, die der Dichter in die einfachste Darstellung zu kleiden verstanden hat.

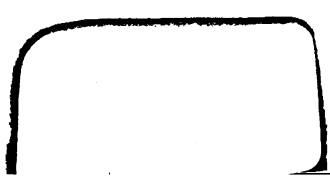
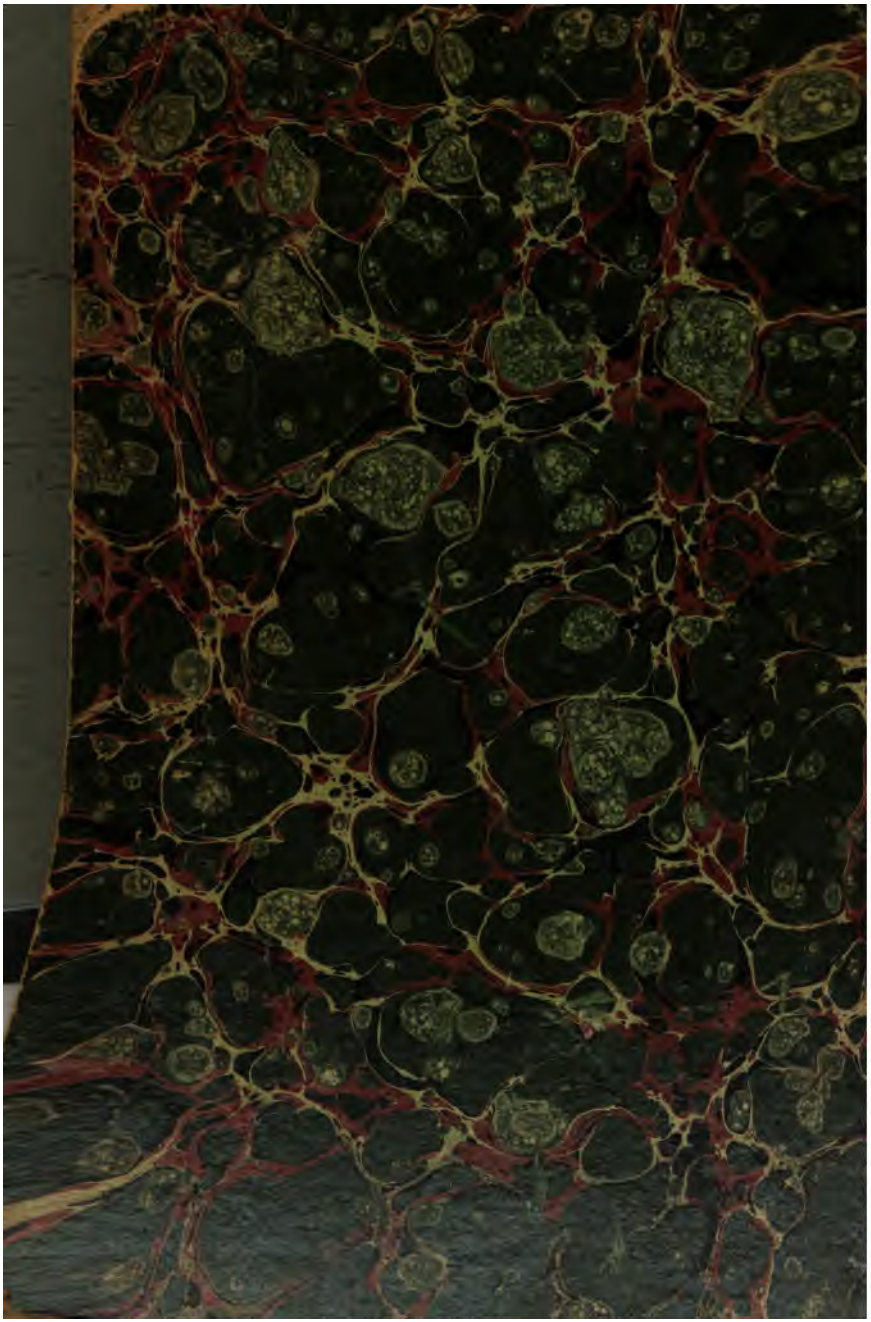
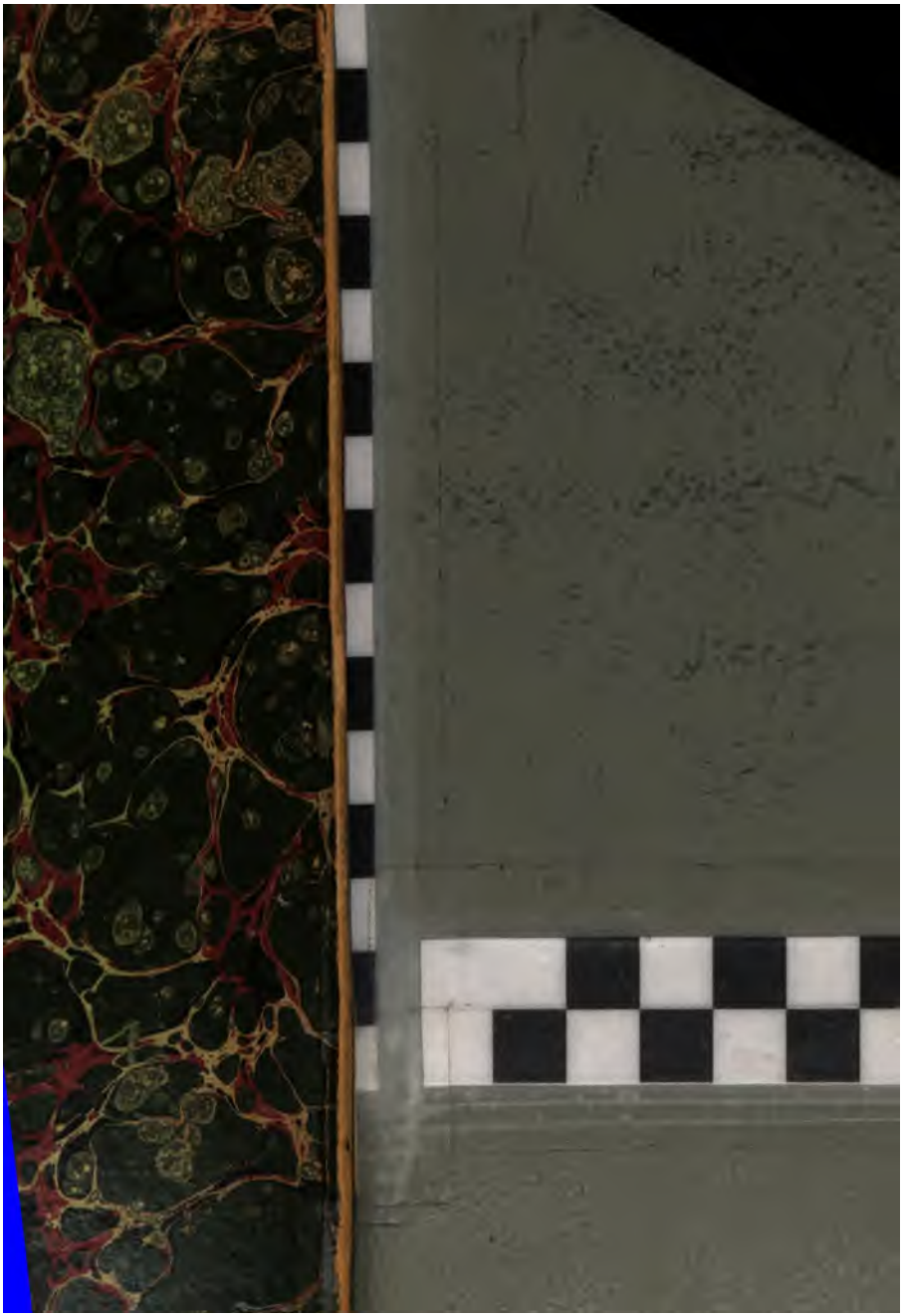
„Europa" (Leipzig): Mild, edelschön und rein menschlich sind die Probleme und Gestalten, ohne deshalb minder interessant zu sein. Und was vollends den Reiz der Diktion betrifft, so hat Franzos trotz aller Meisterschaft der Sprache sicherlich bisher nichts geschrieben, was an die vornehme Sprache dieser Geschichten heranreicht. Es sind Kunstwerke im edelsten Sinne des Wortes. Welcher der Geschichten der Preis gebührt, ist schwer zu entscheiden. „Junge Liebe" gehört nicht zu den Büchern, welche ihren Reiz nach einmaliger Lektüre verlieren, und wenn einem modernen Novellenbuche, so ist es diesem zu gönnen daß es nicht blos Leser, sondern auch Käufer finde.

Druck von Wilhelm Baensch, Berlin.

RETURN TO the circulation desk of any
University of California Library
or to the
NORTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
Bldg. 400, Richmond Field Station
University of California
Richmond, CA 94804-4698

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS
2-month loans may be renewed by calling
(415) 642-6233
1-year loans may be recharged by bringing books
to NRLF
Renewals and recharges may be made 4 days
prior to due date

DUE AS STAMPED BELOW

JUN 29 1988

YC12-7094